تأصيل وتعريف

جذور التراث:

- إحدى إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة.
- فضاء معرفي يهتم بالتراث في كل مجالاته وآفاقه.
- تصدر بشكل دوري «كل أربعة أشهر» إن شاء الله.

جذور التراث:

- تسهم في استنطاق تراثنا الخالد، والانفتاح على المناهج والنظريات الحديثة.
- تنفتح على جميع الحقول المعرفية والفكرية والعلمية والأدبية والتاريخية واللغوية في ثقافتنا وحضارتنا العربية والإسلامية.
- تعرف بالكتب والرسائل العلمية المختصة بالتراث «عروض ومراجعات».
- تقف على رموز الثقافة المعنيين بالتراث من المعاصرين وقفات تحية واعتبار.

جذور التراث:

- ترجو من كتّابها أن تكون الدراسات والأبحاث متعلقة بالتراث ومكتوبة باللغة العربية. ومرقومة على الحاسب الآلي «على شكل أقراص مضغوطة CD» أو ترسل من خلال موقع النادي الإلكتروني: Judhur@adabijeddah com.
- يحق لهيئة التحرير اختصار الموضوعات المطولة، وتعديل ما يمكن تعديله في نص الدراسات والبحوث التي تصل إلى المجلة.
- أن لا تكون الدراسات والأبحاث منشورة من قبل أو مقدمة للنشر في جهة أخرى.

هيئة التحرير

تقديـم

كان العالم مع بداية عام ميلادي وهجري آخر جديد على موعد مع سلوكيات من البربرية الصهيونية انتهجتها مع شعب أعزل احتلت منذ ستين عاما أرضه وسرقت كل شيء منه حتى تراثه في الأكل والملبس والإنشاء، ونحن لا نريد في إطلالتنا معكم في هذا العدد الحديث عن الجانب السياسي لأنه لا يدخل في نهج المجلة الثقافي والفكري والأدبي، إلا أنه من الواجب علينا أن نكشف عن جانب هام من جوانب حضارتنا العربية والإسلامية وهو كيفية التعامل مع الآخر، فالقرآن الكريم المنزل على خاتم الأنبياء والمرسلين – صلوات الله وسلامه عليه – يقرر في صراحة تامة وصدق بين عدم الإكراه في الدين حيث تقول آياته ﴿**لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي فمن يكفر بالطاغوت ويؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام لها والله سميع عليم**﴾ وهذه الآية قد نزلت في شأن رجال من الأنصار كان لهم أبناء يدينون باليهودية أو النصرانية فلما جاءهم الإسلام حاولوا إجبارهم على اعتناق الدين الجديد فنزلت هذه الآية لتمنعهم من ذلك، وفي صورة من صور حفظ كرامة النفس الإنسانية كما جسدتها شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم، حيث قام صلى الله عليه وسلم وكان جالساً مع صحابته رضي الله عنهم لجنازة مرت أمام ، فقيل له إنها جنازة يهودي، فقال: «أليست نفساً». والحديث رواه الإمام البخاري في صحيحه.

ولقد احتضنت الحواضر الإسلامية اليهود وحمتهم وأفسحت لهم أمكنة رفيعة في شؤون الحياة العامة حتى أن المنظر اليهودي العمالي «أبايبان» أشار في مذكراته إلى أن الحقبة الذهبية في تاريخ اليهود كانت في الأندلس وفي ظل الحكم العربي، ويذكر الباحث ريموند شايندلين – أستاذ الأدب العبري في العصر الوسيط في معهد اللاهوت اليهودي الأمريكي – أنه

كان للمجتمع اليهودي في الأندلس شخصيته المتميزة بين المجتمعات اليهودية القروسطية، ولم ينشأ – حسب قوله – في أي من المجتمعات اليهودية الأخرى مثل هذا العدد الكبير من اليهود ممن أحرزوا مناصب مرموقة بل مراكز نفوذ في العالم غير اليهودي، وكان ألمع مثال لهذه الفئة إسماعيل بن النغريلة المعروف بالعبرية باسم صموئيل ناغد. وفي مصر الفاطمية باشر ابن ميمون مسيرته طبيباً وحاخاماً، وعندما طويت صفحـــــات الحضارة العربية والإسلامية في الأندلس وحلت محاكم التفتيش المسيحية احتضن المغرب العربي الجاليات اليهودية وقدم لهم المجتمع العربي كل ضروب الحماية كما حدث – أيضاً – أن نظام «الملّة» أثناء الحقبة العثمانية قد وفر لليهود ما لم توفره أي مجتمعات أخرى حتى تلك الغربية التي يذكر المستشرق البريطاني ذي الجذور اليهودية بيرنارد لويس بأن نزعة عداء السامية هي نزعة نشأت في تلك المجتمعات الغربية وليست العربية والمسلمة.

قد عودنا قارئنا الذي نعتز به في الشرق والغرب أن نقدم ملفاً عن شخصية أدبية وفكرية وبالتالي يمكن له في هذا العدد الذي بين يديه أن يجد ملفاً عن الجاحظ الذي لا يختلف إثنان على أنه كان رائداً من رواد الفكر الأدبي عند العرب وتظل مقولته النقدية المعروفة «فإنما الشعر صناعة وضروب من النسيج وجنس من التصوير» دليلاً على تقدم فكر الجاحظ النقدي وأن هذا الفكر اخترق العصور ليجد له مكاناً أثيراً في عصرنا الحاضر وذلك مما يؤكد على عالمية الحضارة العربية والإسلامية وتجددها وبعدها عن الانغلاق والتعصب والتشرذم، وهذا ما يجب أن تعيه أجيال الأمة في حقبة أحوج ما نكون فيه لإستعادة الثقة في تراثنا وتقديمه للآخر الذي يبحث عن الحقيقة الغائبة في حضارة العصر المادية.

رئيس التحرير

د. عاصم حمدان

السردي والشعري في القصيدة العربية القديمة

هشام هشبال(*)

يروم هذا العرض رصد العلاقة بين نمطين تعبيريين، أو بين مكونين مختلفين ولكنهما يتفاعلان ويتكاملان هما الشعر والسرد. ولعل محاولة فحص العلاقة الموجودة بين هذين النمطين تأتي من منطلق إشكال تداخل الأنماط التعبيرية والأنواع الأدبية فيما بينها؛ ذلك أن كثيراً من الأجناس الأدبية تتمازج وتلتقي وإن ظلت في الواقع تحتفظ بخصوصيتها النوعية.

ولا شك أن العلاقة بين الشعر والسرد تفصح عن مجموعة من الإشكالات المتعلقة بهذه القضية الجوهرية، فالقصيدة بصفتها شكلاً فنياً مميزاً له مكوناته وسماته كثيراً ما توجد عناصرها في أنواع تعبيرية نثرية من قبل القصة والمقامة والرسالة، والعكس صحيح. فكيف نصطلح إذن على نص سردي غني بالمجازات والاستعارات والإيقاع الموسيقي العذب، وكيف نصف قصيدة فيها سرد وأحداث وصراع؟. لعل هذا الإشكال أن يضعنا في صلب قضايا الشعرية التي تحاول تلمس الحدود بين الأجناس والأشكال

(*)

التعبيرية، ولكن مثل هذه العملية تظل محفوفة بالمخاطر على كل المستويات. ولذلك سنحاول في هذا العرض أن نجيب عن السؤال المركزي الآتي:

كيف يمكن للقصيدة أن تحكي(1)؟

1 - حدود الشعر والسرد في القصيدة:

عند مقاربتنا للنصوص الشعرية القديمة كثيراً ما يحدث لدينا انطباع بأننا نقرأ قصة أو حكاية. وإذا كانت دواوين الشعر العربي تزخر بالقصائد التي تحكي؛ أو لنقل إن معظمها يحكي، فما طبيعة هذا الحكي؟. وكيف يظل تابعاً لبنية الشعر ولا يستقل بذاته؟. وكيف يستخدم الشعر طرائق التصوير السردي دون أن يهدم أهم مكوناته من قبيل الكثافة الصوتية والصور المجازية؟. وما هي الأدوات التي تستعيرها القصيدة من النثر كي تحقق سرديتها؟.

لقد كان التميز الشهير الذي أقامه ياكبسون بين الشعر والنثر من أقدم التصورات الحديثة بخصوص هذا الموضوع، فهو يرى أن ما يحكم الشعر هو مبدأ المشابهة، أما ما يحكم النثر فهو مبدأ المجاورة بصوره المتنوعة سواء منها مبدأ السببية أو المكون التعاقبي الزمني أو الترابط المكاني، مما يحقق له اندفاعه الطبيعي والتلقائي(2).

ولم يكن ياكسبون وحده من عالج قضية وضع الحدود بين الشعر والنثر؛ فقد عني كثير من النقاد الغربيين بالتمييز بين المحكي والقصيدة حيث عدوا الإفراط في الاحتفاء باللغة، ورفض السرد، وحضور الذاتية، أهم السمات التي يختص بها جنس الشعر. وبهذا المعنى فالشعر كتابة أكثر حميمية وحاجة إلى الجمال والدفء اللغوي والليونة في التعبير واللعب بالكلمات. كما يزخر الشعر بالتماثلات الصوتية والتكافؤات الزمنية

والتوازيات الدلالية، ولهذا يعد خطاباً غايته في ذاته؛ أي إنه يمتلك تتابعه الزمني الخاص. وقد أفرد الشكلانيون الروس معظم اهتمامهم لهذه القضية الجوهرية، فقد ميز شكلوفسكي اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بقوله «تتميز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بالطابع المحسوس لتركيبها، ويمكن الإحساس بالمظهر الصوتي أو المظهر التلفظي، أو أيضاً المظهر الدلالي للفظ. وأحياناً ليست بنية الكلمات هي المحسوسة وإنما تركيبها وانتظامها»(3). ويذهب موكاروفسكي إلى القول إن ما يميز الشعر هو الوظيفة الجمالية التي تكون موجهة نحو القول نفسه وتجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتي. يقول موكاروفسكي «إن شاعرية اللغة إذن ليست سمات ثابتة في القول اللغوي نفسه، بل هي سمات مرتبطة بوظائف تسود فيها الوظيفة الجمالية ذات التوجه الذاتي»(4).

وقد لخص تودوروف موقف الشكلانيين في قوله «تحقق اللغة الشعرية وظيفتها الغائية – أي غياب أي وظيفة خارجية – بكونها أكثر نسقية من اللغة العملية أو اليومية. إن العمل الشعري هو خطاب زائد الانبناء، حيث يستقيم كل شيء فيه، بفضل ذلك ننظر إليه بذاته أكثر من كونه يحيل إلى مجال آخر»(5). ويذهب ويلهلم شليغل إلى تحديد الطابع المستقل للخطاب الشعري في قوله «كلما كان الخطاب نثرياً، كلما فقد نبرته الغنائية واقتصر على الترابط الجاف. إن وجهة الشعر هي تماماً عكس ذلك، وبالتالي، كي يعلن الشعر أنه خطاب غايته قائمة في ذاته، وأنه لا يخدم أي أمر خارجي وأنه يحدث في تتابع زمني محدد بموضع آخر، عليه أن يشكل تتابعه الزمني الخاص»(6).

يبدو من خلال هذه التصورات أن لغة النثر هي لغة التواصل ونقل الفكر ووسيلة لتصوير الواقع والتعبير عنه، وهي بذلك تجد تبريرها خارجها، أما اللغة الشعرية فتجد تبريرها في ذاتها، فلم تعد وسيلة أو أداة تواصل،

وإنما هي مستقلة أو ذاتية الغائية. ولعل هذا التصور هو جوهر تفكير الشكلانيين الروس في إطار معالجتهم للأدب ولغة الشعر. وكان مؤلفا نظرية الأدب قد صاغا تعريفاً لوظيفة الشعر بقولهما «إن للشعر عدة وظائف ممكنة. إن وظيفته الأولى والرئيسة هي أن يكون أميناً لطبيعته»(7).

وعلى هذا النحو فالحدود تكاد تبدو فاصلة بين المحكي والقصيدة في إطارها النظري، ولكن على مستوى تأمل النصوص الشعرية التي تمزج داخل كونها مكونات وسمات تنتمي إلى أنواع وأنماط ومصادر ومذاهب متعددة يبدو الأمر مخالفاً، إذ تصبح القصيدة ملتقى لغتين؛ إحداهما سردية وأخرى شعرية، كما تتعدد وظائف عناصرها الداخلية، فكيف إذن يمكن أن نحدد طبيعة تلك القصيدة؟

لو سلمنا مع ياكبسون أن ما يحدد الشعر هو الوظيفة الشعرية التي تسقط مبدأ التعادل من محور التأليف على محور التركيب، وهي وظيفة تثير الانتباه إلى شكل الرسالة نفسه، فإن الشعر العربي القديم موضوع دراستنا في هذا المقام لم يكن شعراً يحيل إلى نفسه بصفة مطلقة، بل هو شعر لا تتعطل فيه الوظيفة الإحالية أو تتراجع، وإنما هي دائمة الحضور، ومن ثم هناك تعارض بين تصور ياكبسون وبين ما يثيره الشعر العربي القديم. وإذا كنا نقر أيضاً مع ياكبسون بأن مبدأ المشابهة هو الذي يحكم الشعر، فإن القصائد القصصية العربية القديمة كانت تذعن في معظمها إلى مبدأ المجاورة، ونزوعها الاستعاري إنما يتجه نحو الصورة الكنائية، أو لنقل إنها استعارات كنائية لأنها تجمع العناصر الدلالية وفق مبدأ المجاورة.

لقد نزع شعرنا العربي القديم نحو بلورة واقعه وتصوير الذات الجماعية تصويراً لا يخلو من حكي لقصص الفرد الذاتية أو الجماعية، كما عمد إلى تصوير الحياة بمفهومها الرحب متنقلاً من الإنسان إلى الحيوان

إلى البيئة، وكل هذا إنما يعكس طبيعة الشعر المنفتحة. ولم تكن صورة الرموز الشعرية الموظفة أقل دلالة من باقي العناصر التي عني بها الشعراء في قصائدهم، بل احتلت موقعاً متميزاً داخل نسيج التفكير الشعري القديم، وعلى هذا الأساس مثل الحيوان عنصراً هاماً داخل بنية الشعر؛ بل يكاد يكون مقتضى جمالياً وفنياً داخل العملية الشعرية؛ إذ لا تكاد تخلو قصيدة شاعر من تصوير حيوان، سواء ناقة أم بقرة وحشية أم خيل أم ذئب إلخ...

وإذ نحاول في هذا العرض أن نميز بين حدود الشعر والسرد داخل القصيدة، فإننا نصبو في الحقيقة إلى البحث عن خصوصية القصيدة العربية التقليدية وسماتها الفنية. وحسب مقولة جان إف طاديي فإن «كل قصيدة هي، في مستوى من المستويات محكي»[8]. وهي الغاية نفسها التي نطمح إلى توضيحها في هذا المقال.

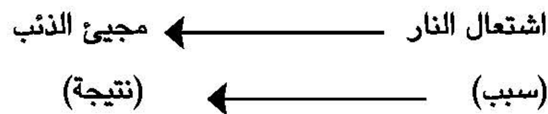
2 - اللغة الشعرية ووظيفة القص:

يمضي المرقش الأكبر في سرد قصته ويصور لنا لحظة مجيء الذئب[9].

ولما أضأنا النار عند شوائنا	عرانا عليها أطلس اللون بائس
نبذت إليه حزة من شوائنا	حياء، وما فحشي على من أجالس
فآض بها جذلان ينفض رأسه	كما آب بالنهب الكمي المجالس

تتراوح هذه الأبيات بين التتابع الذي يميز السرد والتقطع الذي يميز الشعر، فهي لا تقدم تقريراً مسهباً عن حياة شخصيات القصيدة وذكرياتها وتحولاتها، وإنما تنقل لنا لحظة من الزمن، تحاول أن تصورها بدقة وإيجاز؛ أو لنقل إنه زمن غير معلوم، ولا محدد التاريخ. إن السارد يحكي ويخلق عالماً غريباً شديد الإثارة، وهذا ما تعكسه جملة من السمات التي وظفها في قصته

الشعرية، لعل أهمها إدراج الأفعال في تسلسل منطقي يعكس العلاقة التي تقوم بين الأحداث من خلال روايتها والربط فيما بينها. وإذا كان الشعر يتميز بزمن ثابت وبنية دائرية، فإن هذه القصيدة التي يسردها الشاعر تسير في اتجاهين؛ فهي من ناحية ذات بنية سببية لأنها تدور حول موقف وتصور حدثاً بعينه وهو ما يوضحه الرسم الآتي:



إن مبدأ السببية أو العلية الذي يميز السرد هو ما يعطي هذه القصيدة ترابطها على مستوى الصور الجزئية، ولكنها في الآن نفسه تظل في جانبها الثاني ذات بنية حلزونية أو دائرية؛ إذ ما يكسر هذا التسلسل هو التوجه نحو التماثلات الصوتية والتكرار في الكلمات مما يجعل السرد دائرياً أو التفافياً ويظل يتقدم بهدوء. وعلى الرغم من أن هذه القصيدة تكشف عن عالم متخيل فإن ذلك يتم انطلاقاً من لغة شعرية مهيمنة تتحكم فيها التوازيات الدلالية والصوتية. يقول تودوروف «تقوم روح البراعة الشعرية، في جميع مستويات اللغة على عودات دورية التوازي»[10].

تفتن القصيدة إحساس القارئ بسلسلة من الذكريات التي تختزلها على مستوى الأصوات أو الكلمات أو المعاني نفسها، ولعل الموقف الذي يصوره الشاعر ويحكي تفاصيله قد انغمس في هذه التكرارات وأصبح حبيس التماثلات التي تسير باتجاهها القصيدة مما جعلها تفقد النثر حريته؛ أي تحرر عناصر خطابه الصوتية من «آية شروط مسبقة» وخلوه من التكرارات والتكافؤات الزمنية كما يرى بول فاليري.

إذا كان الشاعر في قصته يصور موقفاً ويسرد حكاية، فإنه

بالضرورة يحيل إلى عالم خارجي. ولو سلمنا مع ياكبسون بأن الرسالة في وظيفتها الشعرية، لا تحيل إلا على ذاتها، فإن الأحداث الواردة في القصيدة تكون مفرغة من معانيها المرجعية؛ أي من إحالتها على العالم الخارجي، وبذلك تميل الوظيفة المرجعية فيها إلى الغياب باستمرار. ولحل هذا الإشكال سنعود ثانية إلى تلاقي الأنماط أو السمات وتعايشها داخل النوع المفرد؛ فليست القصيدة قصة، أو خبراً، بل هي شعر يحتفظ بخصوصيته، ولكنه في الوقت نفسه يمتح من السرد بعض سماته ومكوناته لأغراضه النوعية.

إن لغة القصيدة وإيقاعها وانتظامها وكل مظاهرها الفنية الأخرى تجعلها دوماً عالماً يحيل إلى نفسه. وليس الموقف النفسي الحميم بين الشاعر والذئب في القصيدة إلا صورة عن حالة الحزن التي يعيشها الشاعر.

لقد توفرت لهذه القصيدة كل مقومات العمل السردي الذي حدده جيرار جينيت بأنه عرض لحدث أو سلسلة من الأحداث واقعية أو خيالية بواسطة اللغة، وخاصة اللغة المكتوبة، أو كما تحدد عند صاحبي نظرية الأدب بصفته التتابع السَّببي الزمني(11). وإذا كان الأمر كذلك، فما الذي يحول دون أن تكون القصيدة قصة أو حكاية أو خبراً عجيباً؟.

إن خط السير الذي تنهجه القصيدة نحو التماثلات بجميع صورها يجعلها بالضرورة عملاً شعرياً، إضافة إلى ذلك هناك سبب ثان ومبرر فني اصطلح عليه النقاد الغربيون بمبدأ القص؛ ودارس الشعر العربي القديم يلاحظ أن هذا المبدأ الذي يميز الأعمال الحكائية لا يوجد في الشعر. ويشترط مبدأ القص بنية حكائية خاصة وقاعدة اصطلح على تسميتها تودوروف بمبدأ التحول الذي نوضحه في الرسم الآتي:

التوازن ⟵ اللاتوازن ⟵ عودة التوازن

إن القصيدة العربية القديمة لا تخضع لهذا المنطق السردي، بل إنها تمتلك منطقها الخاص؛ منطق البحث عن الكلمة الجميلة والصورة البديعة والإيقاع الذي يتلون حسب الغرض الشعري الذي يوظفه الشاعر.

على هذا النحو يمتلك الشعر بناءه الخاص، وليس السرد الموظف فيه سوى مكون أساس من مكونات بنية القصيدة العربية. وجميع العناصر التي تندرج في هذا الإطار تصبح ذات غايات أو وظائف شعرية تساعد في بناء القصيدة وتشكيلها الجمالي.

ولكن، ماذا يمثل كل من الذئب والناقة في القصيدة؟.

لا شك أنهما يعكسان الذات الشاعرة والإنسانية في جميع تقلباتها. صحيح إن الشاعر يصور عالمي الناقة والذئب، ولكنهما لا يعكسان سوى ذاته الغريقة في الحزن؛ ذاته التي تواجه عالماً متغيراً أو منهاراً حسب تعبير مصطفى ناصف.

وعلى هذا النحو تؤدي الرموز الشعرية في القصيدة وظيفتين، إحداهما سردية تسهم في بناء القص وتأسيس عالم الشاعر الحكائي، وأخرى شعرية بصفتها دليلاً مقصوداً لذاته؛ أي إنها تعكس ذات الشاعر الفردية أو الجماعية. إنها إذن ذات مقنعة لا تحيل إلا على نفسها وهمومها، وبذلك يمكن القول إن اللغة الشعرية «تجد تبريرها وبالتالي كل قيمتها في ذاتها..... إنها إذن ذات مستقلة، أو أيضاً ذاتية الغائية»(12).

لقد اتضح من خلال هذا التصور أن اللغة الشعرية تحصر نفسها في بنية كلماتها وتركيبها وانتظامها ولذلك تصبح الأصوات فيها موضوع انتباه. وفي إطار الوظيفة القصصية التي نعالجها فإن اللغة في القصة الشعرية على وجه الخصوص تتجه نحو نفسها، فهي لا تؤدي وظيفة خارجية أو

تعكس سباقاً خارجياً، بل تعمل على تكثيف عناصرها الداخلية وتحيل إلى نفسها عبر انتظامها وانبنائها المفرط. وعلى هذا النحو فتراكيب الكلمات وأشكالها ودلالاتها لها منطقها الخاص المتفرد والمنظم والمستقل.

إننا نتوخى من هذا التصور تأكيد أن الشاعر وإن استخدم القص، فهو لا يصوغ شعراً موضوعياً دراميا، بل تظل تلك السمات المنتزعة من أنواع أدبية أخرى حبيسة القوالب الثابتة للشعر. وإن كانت الوظيفة الإحالية في القصة الشعرية تؤدي دورها فإنها تظل خادماً للوظيفة الشعرية، ولعل فكرة تداخل الأنواع وتلاقيها التي نحاول رصدها في هذا التحليل إنما تعكس طبيعة الأدب الجدالية والمنفتحة.

3 - سمة الغنائية وزمن القصة الشعرية:

يروي لنا المنخل اليشكري قصته في هذه الأبيات[13]:

ولقد دخلت على الفتاة ... الخدر في اليوم المطير
الكاعب الحسناء تر ... فل في الدمقس وفي الحرير
فدفعتها فتدافعت ... مشي القطاة إلى الغدير
فقالت يا منخل ما ... بجسمك من حرور
فقلت ما شف جسمي ... غير حبك فاهدئي وسيري

لعل أهم ما يميز هذه اللغة الشعرية طابعها الغنائي؛ فالقصيدة كما يبدو نشيد نبرتها الغنائية بكل وضوح حتى نكاد نخال أننا أمام قطعة موسيقية عذبة. وتتمثل هذه الغنائية في الإحساس الوجداني الذي ينتاب الشاعر وفي الذكريات التي تلاحق ذهنه وفي عفويته التي تطغى على كل أجزاء القصيدة. كما أن هذه اللغة الغنائية يسودها قدر من الإيجاز، كا توظف فيها عناصر فنية حساسة مثل الإيقاع والرنين الصوتي مما يخلق في نهاية الأمر نغمة كفيلة بإثارة المتلقي.

تظهر هذه القصيدة قدراً كبيراً من الغنائية، وهي سمة لا نتلمسها في إيقاع الوزن والبحر. ولكنها تفرض نفسها على القارئ عن طريق إيقاع ثان اصطلح على تسميته نورثروب فراي بـ «إيقاع اللياقة»(14) أو التمثيل اللفظي لذات تطلب العشق أو ذات مفرطة في الصبابة؛ فإذا أرهفنا السمع لمسنا إيقاعاً آخر غير مألوف أو متوقع، وهو ينشأ من توافق أنماط الصوت:

- الفتاة الخدر ** في اليوم.
- الكاعب الحسناء ** الدمقس الحرير.
- فتدافعت ** مشي...

يشعرنا إيقاع هذه القصيدة أننا أمام أنشودة منظمة إيقاعياً، كما أن استعمال اللغة السهلة البسيطة يسهم في تقبل القصيدة دونما عناء أو إعمال للذهن، وهكذا فاختيار «الوزن في الشعر الإنشادي يملي شكل التنظيم البلاغي: إن الشاعر يطور مهارة لاواعية تمنحه عادة التفكير ضمن الوزن، وبالتالي يغدو حراً للقيام بأمور أخرى، كسرد قصص أو شرح أفكار أو إدخال التعديلات التي تقتضيها اللياقة»(15).

إن الإيقاع النابض الذي يميز القصيدة ويحقق لها غنائيتها يتخلله سرد وظف لغاية فنية بالغة الأهمية تتمثل في جذب انتباه القارئ لصورة القصيدة الكلية وفكرتها، وخلق نوع من التسلسل الذي يواكب ترتيب ذهن القارئ لمتابعة الأحداث التي يتضمنها المتن الشعري. كما تعطينا هذه الأبيات أيضاً الانطباع بأننا أمام حكاية متحررة من الفضاء، أو لوحة من الصور نتلمسها فيما يلي:

- لقاء السارد بالفتاة.
- وصف للفتاة بأنها كاعب حسناء.
- تشبيه الفتاة بالقطاة.
- حوار السارد مع الفتاة.

إننا إذن أمام أربعة مشاهد؛ مشهد واحد فيه حركة وفعل وباقي المشاهد وصفية ثابتة. المكان غائب أما الزمان فهو اليوم المطير. فهل نحن أمام حكاية بلا فضاء؟.

في السرد لا يمكن لحكاية أن تنهض بدون فضاء؛ فهو الإطار الذي يحكم القص ويعكس تحولات الشخصيات. إن له لغته الخاصة ووظيفته التي لا يمكن لعمل سردي أن يستغني عنها. أما في الشعر فالفضاء يمتلك طبيعة مغايرة ؛ إنه فضاء العبارة أو الجملة، وفضاء الوصف حيث المشاعر والصور الجميلة والمواقف الحميمة، وليس فضاءً خارجياً أو موجهاً كما هو في السرد؛ حيث يقوم الراوي بتحديد الإطارين الزماني والمكاني لقصته بترابط مع باقي العناصر الفنية. وكما يتبين من خلال هذه الأبيات فالقارئ يشعر أنه بصدد نص تائه في الزمن، نص بلا بداية أو نهاية. صحيح إن السارد يحدد يوم لقائه بالحسناء ولكنه مع ذلك يظل تاريخاً رمزياً ليست غايته ذات طبيعة إحالية، إنه زمن ثابت ومتوقف.

تمتلك القصة الشعرية زمنها الخاص هو لغتها وجمالياتها وسحرها الذي يفتن القارئ. إن زمن الشعر لا يختار من الزمن التاريخي إلا ما يتوافق مع تخيله الخاص، وهكذا فاليوم المطير لا يخدم إلا الطبيعة الجمالية للشعر أو الغرض الشعري المتمثل في تصوير الصبابة والعشق. ومن الواضح أن الزمن الشعري يخضع الزمن التاريخي لحسابه الخاص ولبنيته؛ فهو يفككه ويعيد دمجه حسب غاياته. إنه زمن يعدم التسلسل الحدثي التطوري، ولذلك نجد الشاعر يعرف عن تحديد مبتداه ومنتهاه وكأننا بصدد فضاء ممزق لا غاية له سوى العناية بالكلمات وحياتها.

إن اللغة الشعرية تحقق حياتها في موت الزمن أو ثباته، وما الجمل الخبرية التي توهمنا بتسلسل الحكي إلا خيط من الخيوط التي يتحكم بها

الشاعر في أثناء تشكيله للقصيدة. وعلى هذا النحو يتيح لنا المكون السردي داخل الشعر مثل هذه الجمل الخبرية، ولكن رغم ورودها بكثرة فإنها تذوب داخل الإيقاع العذب والكلمات الرنانة، وبذلك تتحول وظيفتها من الكشف والمعرفة والتصوير الدال والمقصدية الواعية إلى الاحتفاء بالتوازيات الصوتية والدلالية: (فدفعتها/ فتدافعت) - (دخلت/ الخدر) - (فقالت/ يا) - (فقلت/ غير).

كل هذه الألفاظ إنما تعكس الطبيعة التكرارية للشعر، فما يتحكم في القصيدة هو إيقاعها وتماثلاتها. وإذا أخذنا في تلذذ لغة القصيدة وجدناها مليئة بالإيجابيات والمجازات: اليوم المطير - الكاعب - القطاة - الغدير - حرور.

إنها ألفاظ موحية وذات غايات جمالية.

هناك فكرة مركزية تدور حولها القصيدة ولكنها فكرة تتطور بهدوء؛ فلقاء السارد بالفتاة الحسناء بصفته بؤرة دلالية في القصيدة يظل عمودها الذي تنبثق عنه باقي الصور؛ صورة الفتاة الجميلة، وصورة تدافعها كالقطاة، وصورة طلب الشاعر للعشق والمودة. والخلاصة التي نصل إليها أن هذه القصة الشعرية تحكي لنا مغامرة الذات التي تصنعها انطلاقاً من اللغة، ولذلك فهي لا تخلق توتراً درامياً، وإنما توتراً شعرياً ينتج عن التكرارات والمجازات. وعلى هذا الأساس يمكن القول «إن الحكي كائن في الخلفية العميقة لكل قصيدة غنائية.. مما يدل على أن غنائية الشعر لا تعفيه في العمق من كونه يحكي عن الأحوال التي مرت بها الذات، وأنه من خلال هذه الأحوال يؤسس سردية كلية تشمل مجموع النص»[16].

إننا إذن أمام بناء معماري له قاعدة أساس ولكن له عدة فروع تظل كلها مرتبطة بتلك القاعدة، فجميع الأوصاف التي تختزنها القصة الشعرية

ليس لها بعد رمزي أو إيحائي، وإنما ترتبط بفكرة القصيدة الرئيسة المتمثلة في لقاء السارد بالفتاة وشغفه بها، أما في السرد فإن الحدث يتطور ويتحدد في إطار الزمان والمكان والشخصيات، بينما يظل الرابط الوحيد في الشعر هو اللغة التي تحتفي بنفسها، إنها تحيلنا دوماً إلى ذاتها عبر رنينها وجاذبيتها، ولهذا السبب «تم اعتبار الشعر عادة، خطاباً لا مرجع له»(17).

4 - القصة الشعرية بين التخييل والمرجع:

يروي عمر بن أبي ربيعة في هذه الأبيات قصته مع حبيبته(18):

فأتيت عند العشاء مخاطراً   حذر الأنيس وليس شيئاً يسمع
أقبلت أخفي مشيتي متقنعاً   وأخو الخفاء إذا مشى يتقنع
فأتيت حين تضجعوا بعد الونى   من سيرهم أو أقبل أن يتضجعوا
فإذا ثلاث بينهن عقيلة   مثل الغمامة نشرها يتضوع
فعرفت صورتها، وليس بمنكر   أحد شعاع الشمس ساعة تطلع
قالت نشدتك يا لباب، ألم يكن   كبر المنى وبه حديثي أجمع؟
قالت بلى فعجبت حين لقيتها   من قولها: ليت النوى بك يجمع

إننا أمام قصة ذات بداية ونهاية. فالشاعر يحكي لنا عن مجيئه إلى حي صاحبته متخفياً فسمع حديثها عنه مع صاحبتها، ثم يشير إلى لقائها به دون الدخول في تفاصيل اللقاء ومجرياته.

في هذه القصة الشعرية اختزال للعالم بأحداثه وفضاءاته، ومن المؤكد أن نزوع الشاعر نحو صياغة هذه الصور الشعرية ما هو إلا تعبير عن عالم داخلي يكاد يكون هلامياً فالشخصيات والحبكة والزمن والحوار وغير ذلك من عناصر السرد الأساس تكاد تلتحم وتُختزل جميعها في صورة واحدة هي لقاء الشاعر بحبيبته. ليس هناك إذن تقرير مسهب عن حياة الشاعر

والحبيبة، ولا عن ظروف لقائهما بما يقنع المتلقي أنه أمام نص قصصي سردي له مقوماته الفنية التي تمكنه من تصديق الحدوتة، واعتبارها نصاً سردياً قصصياً. إن هذا الاختزال وتحويل المستحيل إلى ممكن يحول دون اعتبار القصيدة القصصية محكياً سردياً مادام لكل جنس أدبي خصوصيته الجمالية.

إن سمات من قبيل السرعة الخاطفة واللحظة المكثفة والتقطع في السرد والانتقال المفاجئ، هي ما تميز القصيدة القصصية بصفتها شكلاً أدبياً نوعياً مخصوصاً. إن هذه المقومات الفنية تستمد قوتها من انتمائها لجنس أدبي هو الشعر بما يفرضه على المتلقي من فهم نوعي لهذا النمط التعبيري. ولا شك أن ميثاق القراءة الذي يوقعه القارئ مع الجنس الأدبي هو الذي يوجهه في القراءة ويمكن من الفهم والتأويل وتنظيم المقروء وفق سياق التلقي.

هل لهذه القصيدة مرجع؟

إن بإمكاننا أن ننظر إلى القصيدة بصفتها عملاً تخييلياً محضاً. ولكن مادام الأدب ينزع نحو التأثير في المتلقي بواسطة جملة من القيم الفنية أهمها الصدق الفني، فإن قضية المرجع تبدو رئيسة بالنسبة إلى المتلقي في تصديقه للقصة الشعرية. ولهذا فإن سمة الاختزال التي تميز قصة عمر بن أبي ربيعة تحول دون تصديقها بالقياس إلى المرجع الذي يعني لنا بدقة الواقع الحقيقي بمرتكزاته. ويمكن القول إننا أمام نص مبهم وغامض، يشبه أحياناً الحلم ويبدو أحياناً أخرى كالأسطورة ينبغي قبولها كما هي أو تأويلها. إن مرجع القصيدة القصصية يكون أقرب إلى المحتمل وأحياناً يختفي، وفي هذه القصة الشعرية خضع المرجع للتخيل القصصي المرتبط بفتنة العشق وسحره الإنساني الأبدي.

إن ما يجمع بين الشعر والسرد في هذه القصيدة القصصية هو تقنية الوصف التي توسل بها الشاعر في نسج خيوط قصته وصياغة حبكتها. ولكن تدقيق النظر بوعي وإيمان تام بالفروق النوعية بين الأجناس والأشكال الأدبية يجعل القارئ يدرك جيداً أن قصة عمر بن أبي ربيعة ما هي إلا صياغة موسيقية لحالة شعورية مفرطة في العشق، ولعل هذه التكرارات الموسيقية التي نتلمسها في صور من قبيل: (أقبلت أخفي مشيتي متقنعاً – وأخو الخفاء إذا مشى يتقنع) – (حين لقيتها – من قولها) – (تضجعوا – يتضوع)، أن تشعر القارئ أنه بصدد حالة شعرية في ثوب قصصي أشبه بالحلم.

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن كل قصيدة هي في أدنى مستوياتها محكي، مثلما أن كل محكي يحتمل درجة من درجات الشاعرية. إن القصيدة تحول العالم إلى شعر، مثلما يحول السرد العالم إلى لوحات فيها صراع وشخصيات وحبكة وتوتر؛ أي إلى بنية حكائية يصطدم بها القارئ بالعالم ليفسره، بيد أن القارئ في الشعر يهرب بالعالم إلى المستحيل تحت وطأة الصور المجازية التي تجمل وتنمق، رغم إيماننا العميق بوجودها في السرد أيضاً وفق وظائف مغايرة.

هل يمكن وضع حدود فاصلة بين السردي والشعري؟

إن الشعر حينما ينتزع من السرد مكوناته ويستلهم سماته، إنما ينفتح على التعبير في عمومه ورحابته ليحقق التأثير الإنساني المطلوب. وعلى هذا النحو أغفل تحديد ياكبسون للشعر جزءاً أساساً من بنيته القائمة على التفاعل. وبناء على ذلك فالوظيفة الشعرية التي تميز الشعر قد تختفي في قصيدة ما لتبرز الوظيفة المرجعية الإحالية بصفتها عنصراً هاماً، أما رسم الحدود النهائية والتامة فربما يلقي بالشعر في ظلال المنطق والحساب.

ولذلك يظل السرد والشعر خطين متوازيين يستلهم كل منهما الآخر على نحو ما يستلهم المبدع الحياة.

ولعل هذا التقابل بين السردي والشعري يفصح عن تقابل بين شكلين أدبيين نوعيين لكل منهما مكوناته وسماته قد تهيمن في نمط تعبيري معين وقد تخفت حدتها في نمط آخر. وعلى هذا النحو يمكن أن نخلص إلى ما يلي:

- يمثل السرد لحظة متميزة داخل الشعر القصصي، أما الهيمنة فتحظى بها التوازيات الدلالية والموسيقية ونظام الصور المجازية. وكلما قلت حدة الموسيقى والكثافة الصوتية تحول الشعر إلى عالم قصصي.

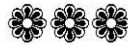
- إن الوظيفة الإحالية في القصة الشعرية بالذات لا تخدم في الحقيقة سوى الوظيفة الشعرية؛ فهي لا تؤدي دوراً دراميا، بل تظل حبيسة القوالب الثابتة للشعر، ولكنها لا تعدم أن تحضر في الشعر - شعر المناسبات والأغراض والمعارك والفخر إلخ.. بصفتها عنصراً فنياً ضرورياً في عملية الإبداع.

- يتميز الشعر القصي بزمنيته الخاصة وإيقاعه الساحر وتقطعه السردي وعالمه المختزل وبنيته الحلزونية الدائرية التي تجعل الحكي في حالة التفاف دائمة حول نفسه، وهذه السمات الثابتة قد تتقاطع أحياناً مع سمات منتزعة من أنواع أدبية أخرى تخدم الشعر وتضيف إليه دون أن تهدم بنيته الأساس وخصوصيته النوعية.

- يمثل الشعر ملتقى لغتين وصوتين؛ إحداهما سردية والأخرى شعرية، مما يدفع إلى القول إن الأنماط الأدبية تتلاقى وتتعايش داخل النوع المفرد دون أن تفقد خصوصيتها النوعية.

الهوامش

1) Laurent, Le poétique et le narratif: Poétique p: n°: 1976.
2) Roman Jakobson: essais de linguistique générale. ed. de minuit. Paris 1963. P: 61-67.
3) تودوروف: نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثانية 1986، ص 24.
4) نفسه، ص: 39.
5) نفسه، ص: 26.
6) نفسه، ص: 29.
7) رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1987، ص 38.
8) Jean Yves: Le Tadié: Le récit Poétique. PUF, 1978, p: 6.
9) المفضليات، المفضل بن محمد بن يعلى الضبي، وشرح: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف، الطبعة السابعة، ص: 47.
10) نقد النقد، ص: 28.
11) نقد الأدب، ص: 228.
12) نقد النقد، ص: 24.
13) الأصمعيات للأصمعي، تحقيق أحمد شاكر، وعبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، الطبعة الرابعة، ص: 58.
14) نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة وتقديم محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، 1991، ص: 376.
15) نفسه، ص: 377.
16) حميد لحمداني: الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم، طبعة 1 – 1997، ص: 49.
17) بول ريكور: البلاغة والشعرية والهيرمونيطيقا، ترجمة: مصطفى النحال، فكر ونقد، عدد 16، ص: 12.
18) ديوان عمر – شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الأندلس، ص: 187.



صورة المشرق في الموشحات الأندلسية

أحمد بن سليم العطوي(*)

الملخص:

يحظى الأدب الأندلسي باهتمام واسع بين أوساط الباحثين العرب والعجم في العصر الحديث، وذلك لأنه أول نتاج أدبي عربي ظهر فيه تماس مباشر مع الآخر الغربي في العصور الوسطى، هذا التماس المباشر أنتج الموشحات كفن أندلسي جاء نتيجة للقاء الحضاري بين الغرب والشرق في ذلك الزمان على أرض الأندلس.

ذلك اللقاء الحضاري الذي ساهم بطريقة أو بأخرى في تشكيل رؤية العرب للآخر الغربي قديماً وحديثاً، ويكفي أن تقرأ لرائد من رواد الرواية العربية المعاصرة لتجد أثراً لهذا اللقاء، فالطيب صالح وظف ذلك التماس القديم مع أهل أسبانيا من خلال روايته المشهورة موسم الهجرة إلى الشمال وتحديداً من خلال شخصية إيزابيلا سيمور.

عند العودة لديوان الموشحات الأندلسية لسيد غازي كمصدر

(*)

للدراسة، وبعد جمع المادة حاولت أن أقسم هذه الدراسة إلى ثلاثة محاور جعلتها كالآتي:

المحور الأول: تحدثت فيه عن صورة المشرق الحضاري كما وردت في الموشحات الأندلسية، وقد قسمت هذا المحور إلى قسمين: الأول منهما كان عن صورة المكان الحضاري المشرقي والثاني عن صورة الحضارات المشرقية القديمة.

المحور الثاني: جعلته للحديث عن صورة المشرق الثقافي وقد تحدثت فيه عن صورة العشاق المشارقة كما وردت عند الأندلسيين، وحاولت تبيان كيفية تعامل الأندلسيين مع النص الأدبي المشرقي.

أما المحور الثالث: فقد خصصته للحديث عن صورة المشرق الديني، وفيه تحدثت عن صورة الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم كما جاءت في الموشحات الأندلسية، وعرجت على صورة الأماكن الدينية المقدسة كمكة والمدينة، وحاولت جاهداً أن أبين الكيفية التي نظر بها الأندلسيون للمشرق الديني.

من الصعوبات التي واجهتها في هذا البحث قلة المصادر فحسب ما وقع بين يدي من دراسات عن الموشحات، لم أجد أحداً تحدث عن صورة المشرق في الموشحات الأندلسية، وبهذا تعتبر - حسب علمي - هذه الدراسة بكراً في مجالها.

وجهني أستاذي الفاضل الدكتور فايز القيسي لكتاب المشرق في نظر المغاربة والأندلسيين في القرون الوسطى لصلاح الدين المنجد، وقد عثرت عليه في مكتبة الجامعة الأردنية، ولكنه لم يشر إلى النص الأدبي الأندلسي بل تعامل مع كتب الرحالة.

هكذا حاولت لملمة أطراف هذه الدراسة، والتي أتمنى أن أكون قد طوفت من خلالها في سياحة سريعة للكشف عن صورة المشرق في الموشحات الأندلسية والتي آمل من خلالها بيان جوانب مختلفة لهذه الصورة.

صورة المشرق الحضاري:

يزخر المشرق العربي بإرث ضخم من الحضارات الإنسانية، فكتب التاريخ تشير إلى أن أرض المشرق العربي قد احتضنت الإنسان في عصوره المغرقة في القدم، ففي أرض الرافدين ظهرت حضارات بابل وآشور، وفي لبنان وعلى الساحل السوري وجدت آثار الفينيقيين، وفي مصر عُرفت حضارة الفراعنة وجاءت قصص سبأ وحمير من أرض اليمن، كل ذلك التاريخ ارتبط في أذهان الأندلسيين بالمشرق العربي، ولذلك جاءت الإشارات الحضارية في موشحاتهم إلى حضارات سكنت أرض المشرق العربي، ويمكننا أن نقسم الحديث عن صورة المشرق الحضاري إلى قسمين:

أولاً: صورة المكان الحضاري المشرقي.

ثانياً: صورة الحضارة المشرقية القديمة.

صورة المكان الحضاري المشرقي:

عُرفت على مر التاريخ مدن مشرقية ترددت على ألسنة الشعراء فدارين «البحرين» وردت في الشعر العربي في عصوره القديمة، وارتبطت عدن بجمال الطبيعة وحسن النساء، وعُرفت بابل بحدائقها المعلقة، هذه المدن وغيرها عُرفت كمراكز حضارية قبل الإسلام.

دارين: من المدن الشرقية التي كثر الحديث عنها في الموشحات الأندلسية (دارين) البحرين، واقترن الحديث عنها دائماً بالمسك، فمن

المعروف عند العرب قديماً أن دارين مركز تجاري مهم مع الهند وإيران وبلاد الشرق، ومعظم تجارتها تقوم على البخور والعطور (المسك) واللؤلؤ، ولهذا اقترنت صورة دارين عند الأندلسيين بالمسك، فابن لبون حين يمدح يضفي صفات حسنة على ممدوحه ويشبه ذكر هذا الممدوح في أفواه الناس بالعود الطيب الرائحة بل يبالغ ويجعله كطعم الشراب حين تمزج بمسك دارين:

القادر المؤيد بالله

الماجد المقي الأشباه

من طيب ذكراه في الأفواه

كالمندل[1] كبنت الزراجين[2]

إذا تشاب بمسك دارين[3]

ويجعل ابن رحيم ريح الصبّا حاملة لكل رائحة زكية، فالروائح التي تحملها كأنها مسك دارين:

يا ريح الصبّا بالله داريني

بعرف شذى مسك دارين[4]

ويجعل ابن شرف رائحة الشراب المختلطة بالرائحة الجميلة لإحدى الجواري كأنها مجتمعة رائحة مسك دارين، بل أنه يمعن في التفصيل فيشبه رائحة مسك دارين برائحة العنبر والتفاح مجتمعين:

ولـيـل أدارت بـه الـكـاسـا

صـهـبـاء تـبـعـث إيـنـاسـا

حـكـتـه رُضـابـاً وأنـفـاسـا

لـهـا شـمـيـم كـمـسـك داريـن كما فاح شذى العنبر التُّفاح[5]

وابن زهر يرسم لوحة في منتهى الهدوء، إذ يختار أفضل حركات الرياح (النسيم)، ويقرن رائحة النسيم العليل، وهو حامل لرائحة الزهور بمسك دارين بل يجعل جمال الطبيعة سبباً لإقبال النفس على الحياة:

هـــل تــــســــتــــعـــاد أيامنا بالخليج ولياليـنا
إذ يـــســـتـــفـــاد من النسيم الأريج مسك دارينا
وإذ يـــكـــاد حسن المكان البهيج أن يحيينا
نـــهـــر أظـــلـــه دوح عليه أنيق مورق الأفنان
والمـــاء يـــجـــري وعائم وغريق من جنى الريحان[6]

عـــدن:

من المدن التي تحدث عنها الوشاحون في سياقها الحضاري القديم عدن، وعدن اقترنت بالحضارات القديمة مثل: حمير وسبأ، فابن رافع رأسه يجعل من تذكره لعدن سبباً لاختياله في مطلع إحدى موشحاته:

قـد كـنـت فـي عـدن فـاخـتـلـت والـهـفـى
كـأن إبـلـيـسـاً قـد وشـى إلـى إلـفـي[7]

وفي موطن آخر يساوي بين جنته وعدن، ويأتي بفعل يتناسب إيقاعياً وصوتياً مع عدن الاسم:

يـا حُـسْـنَ كـلٌ حُـسْـنِ الـيـأسُ بـي أسـا
يـا جـنَّـتـي وعـدنـي عـدِنِـي وقُـلْ عـسـى[8]

وتلائم صورة الجمال النسوي عدن، فأجمل نساء اليمن العدنيات، وحين يصف نساء الأندلس يجعل أنموذجه في الجمال الجمال المشرقي العدني ويشبه خدود الأندلسيات بالزهور المتفتحة:

أيام أمنحُ روض الحـسن
من خَد خود[9] نمت في عدن
تبدو فأجعل طرفي يجـني
زهــراً تفتَّح وســط الخد
مثل الهلال بتمامه السعد[10].

نينــوي:

من الأماكن الحضارية المشرقية التي ذُكرت في الموشحات نينوي وجاءت مقرونة بقصة النبي يونس عليه السلام «ذلك أن يونس بن متى عليه السلام بعثه الله إلى أهل قرية نينوي وهي قرية من أرض الموصل، فدعاهم إلى الله تعالى فأبوا عليه وتمادوا على (في) كفرهم، فخرج من بين أظهرهم مغاضباً لهم ووعدهم بالعذاب بعد ثلاث، فلما تحققوا منه ذلك وعلموا أن النبي لا يكذب خرجوا إلى الصحراء بأطفالهم وأنعامهم ومواشيهم وفرقوا بين الأمهات وأولادها ثم تضرعوا إلى الله عز وجل وجأروا إليه ورغت الإبل وفصلانها وخارت البقر وأولادها وثغت الغنم وسخالها، فرفع الله عنهم العذاب»[11].

يوظف ابن عربي هذه القصة في سياق رؤية صوفية:

لـمـــا دعـــاه الـــهـــوى إلـــى الـــذي ذكـــرتـــه
أوهــن مــنــي الــقُــوى ذاك الـــذي ســمـعــتـــه
مــن ســاكــن نــيــنــوي وذوقـــهـــم قـــد ذقـــتـــه
فــي نــومــة قــد فــســر كمثل ذي النون الأمين إذ خالا
لــم يــدر عــين الخــبــر فظن ظناً واليقين مازالا[12]

حمـــص:

من المدن المشرقية التي حضرت في سياقها التاريخي كذلك مدينة حمص في نص لابن الزقاق، وجاءت في سياق التحسر على أيام الشباب التي قضاها الشاعر في الإقبال على مباهج الحياة والتمتع بها، مضمناً نهاية البيت دعوة للإقبال على متع الحياة:

يـــالـيـت شـعــري هــل	تـنــوي وقـد ولــت إيــاب
أيـــام حــمـــص الأول	إذ ملبسي ثوب الشباب
مُـــطـــرّزاً بـــالأمـــل	وإذ أقــول لــلــصــحــاب
سـيـروا كـسـيـر الجـيـاد	وبـادروا للمجون فرسانا
ومـــن أراد الـــســـبـــاق	إلـى كـاس وريم فـالآنـا[13]

صورة الحضارات المشرقية القديمة:

استلهم الوشاحون الإرث الحضاري المشرقي، فتحدثوا عن حضارة بابل وارتبط اسمها كثيراً بالشراب، وجاءت أحياناً أخرى كمنبع للجمال، فابن الخباز حين يتغزل بالمذكر ينسب محبوبه إلى أرض بابل:

كيف صبري وقاتلي

بين حـــق وباطـــل

مُستلذ الشمائـل

جاء من أرض بابل

كمليـــك متـــوج

أتقيـــه وأرتجـــي[14]

ومن النصوص التي ربطت بين بابل والشراب قول التطيلي:

حُثّ الكؤوس رويّة على رواء البساتين
من قهوة بابلية أرقّ من دمع محزون[15]

وترتبط الخمرة البابلية بتحقيق لحظات النشوة عند التطيلي ويعتبر أن أجمل اللحظات هي اللحظات البابلية:

لحظات بابليّة ملأت قلبي عشقا
ولي ثغر مُفلّج لائمي منه مُوقّى[16]

يوظف بعض الوشاحين أسماء تاريخية من حضارات مشرقية سابقة، فالكميت حين يمدح يقارن ممدوحه بملوك الروم وحكام حمير، بل يجعل هذا الممدوح يبزهم في صفاته:

ملك له فضل في الناس معلوم
صفاته شكل في المجد معدوم
لو علمت قبل بملكه الرّوم
لم يتّخذ قيصر تاجا ولم يُذكر
ولا ادّعى الحلّه مُزيقيا حمير[17]

من الرموز الحضارية التي وظفها الوشاحون في موشحاتهم عرش بلقيس فابن رافع رأسه يوظف جزء من قصة بلقيس التاريخية مع سليمان عليه السلام:

هب لي من نومي كهبات باقيل
أجل من الحسن قبل رجعة الطرف
من عرش بلقيسا قد دنت بالنصف[18]

وتحضر بعض الشخصيات العربية ضمن سياقها التاريخي، فمثلاً يستلهم ابن سهل الوعد القرآني لأبي لهب بدخول النار ويجعله مقياساً في شدة التهاب عواطف الحب، ويرسم صورة لمحبوبته يضفي فيها جميع صفات الحسن عليها حتى أنها مُقلة في وصلها، فهي بخيلة ولكن هذا البخل يكسبها رفعة في نظره حتى صار البخل مذهباً له:

قلبك صخرٌ والجسم من ذهب
أيا سَمِيٌّ النبي يا طلبي
جاورت من أضلعي أبا لهب
يا باخلاً لا أذُمُّ ما أفعلا
صيرت عندي محبة البخلا مذهب[19]

وتقترن بعض الرموز التاريخية العربية في أذهانهم بالبطش ومن هؤلاء الحجّاج وأبو العباس السفّاح، يقتبس أبو حيان صور هذه الشخصيات ويجعلها صفة لمحبوبته:

وبي رشا أهيف قد لجَّ في بُعَدى
بدرٌ فلا يُخسف منه سنا الخد
بلحظة المرهف يسطو على الأسد
كسطوة الحجّاج في الناس والسَّفاح
فما ترى من ناج من لحظة السفاح[20]

صورة المشرق الثقافي:

اختلفت صورة المشرق الثقافي بين وشاح وآخر، فمنهم من نظر إلى قصص العشاق في المشرق، ومنهم من أخذ بعض أبيات لشعراء من المشرق

وأعاد توظيفها مرة أخرى، ومنهم من جاءت صورة المشرق لديه عامة فهو مجرد شوق عابر للمشرق، فابن رافع رأسه يعبر عن شوقه للمشرق في إحدى الخرجات واصفاً شوقه للمشرق وتحديداً لأرض الجزيرة:

قلت للخليل لمّا أجد الرحيلا
أبثُّ إليه الهما والوجد الطويلا
يا من أمَّ نحو الشرق وحثَّ مسيره
بلغ ما ترى من وجدي لأرض الجزيرة[21]

صور قصص العشاق:

مثلت قصص الغزل العذري المشرقي مادة خصبة في نظر الأندلسيين لما ينبغي أن يكون عليه الحرمان وقد «كان الوشاحون في موشحاتهم كثيراً ما يلمحون إلى قصص العشق والحب العذري التي اشتهرت في الشعر المشرقي وذلك في حديثهم عن تجاربهم في العشق والهوى، وسبغهم هذه التجارب بتجارب الحب العذري المشهورة في الشعر المشرقي حتى ليبدو أنَّ قصص العشق المشرقية أصبحت عند الوشاحين نموذجاً يحتذى أو يضرب به المثل، فيتمثل الوشاح هذه القصص ويتقمص شخصيات أصحابها، وربما أراد الوشاحون أن يربطوا موشحاتهم بقصص الحب العذري المشرقي لإضفاء قيمة فنية على الموشح الذي اتصل باللهو والمجون فإن جاز لنا أن نسمي ذلك حركة ارتدادية ضد اللهو والتهتك والإباحة»[22].

صورة ذي الرمة:

من أشهر قصص العشق المشرقي التي تناولها الوشاحون، قصة غيلان مي «هو غيلان بن عقبة من بني عدي بن عبد مناة لُقب بذي الرمة لقوله في بعض شعره يصف الوتد: (أشعث باقي رُمَّة التقليد)، والرُّمة:

القطعة البالية من الحبل وأضيفت إلى التقليد لأن الوتد يتقلد بها، وقيل: لقب بذي الرمة لأنه كان وهو غلام يتفزع فأتت به أمه مقرئ قبيلته، فكتب له معاذة في جلد غليظ وعلقتها أمه على يساره برُمَّة من حبل فسُمِّي ذا الرمة، وقيل: إن ميه التي شغفت قلبه حباً هي التي لقبته بذلك حين ألم بخبائها وطلب منها أن تسقيه ماء، وكان على كتفه رمة فلما أتته بالماء، وكانت لا تعرفه، قالت له: اشرب يا ذا الرمة»[23]، ومن أقدم من وظف هذه القصة الأصبحي وذلك حين عبر عن شدة شوقه لمحبوبته:

طرفي عليَّ جرًا أسباب الغرام
فلا أُطيقُ صبرا بحمل السَّقام
يا عاذليَّ قصرا عن فرط الملام
فما يطيق كتما أو يستطيع سلوانا
مُدنفٌ هائم به وجد غيلانا[24]

ويقارن ابن بقي بين تجربته وتجربة ذي الرمة، فكلاهما يعيش على الذكرى ولا يسلو قلبه عن تذكر المحبوبة:

نبا مسمعي عن قال وقيل وذا الهوى
كوى أضلعي من نار الغليل بما كوى
يا نفس أقنعي بذكر الخليل على النوى
ويا عاذلي ما ذكرى له غي
فغيلان في اللحى قبلي تلذذ بتذكار مي[25]

ويقارن أحمد بن مالك بين تجربته وتجربة ذي الرمة، إذ كل منهما كتم حبه وفراق المحبوبة كان الكاشف لهذا الحب من خلال عدم القدرة على الصبر وبالتالي كان البكاء هو الفاضح لكل منهما:

لــلــه قــلــبــي يفنى بحر اشتياقي والهوى ينمي
وكــلُّ عــتــب أراه فيما ألاقي غاية الظلم
كـتـمـت حـبـي لكن يوم الفراق، خانني كتمي
أذاع ســـري مذ آذنوا بالرواح، دمعي الهتان
واهـتـاج حـزنـي فلم تشُكّ اللواحي أنني غيلان(26)

ويعتبر ابن زهر نفسه متفوقاً في الهوى على ذي الرمة، ويأتي باسمه الصريح في النص (غيلان):

يـا خـيـر جـمـلـه فيك الجمال أنيق والصبا ريان
أنـا لـعـمـري في مقلتيك أفوق في الهوى غيلان(27)

ويلتقط ابن حريق قصة ذي الرمة ويوظفها في سياق زجر «الناصح عن نصحه له في عدم الإسراف في البعث والحزن، ويدعوه إلى البكاء معه تمثلاً ببكاء ذي الرمة» بل إنه يتجاوز الزجر ويدعو هذا العاذل لمشاركته البكاء:

ونـاصـح قـال يـا غـريـب أسرفت في البث والحزن
لـلـمـرء من دمعه نصيب والروح ما إن له ثمن
ويـحـك لا عيشةٌ تطيب ولا نديمٌ ولا سكن
فـخـلِّ عـيـنـيَّ في انهمال يقر للدمع من قرار
وابـكِ مـعـي رقـة لحالي بُكاء غيلان في الديار(28)

وكما حضرت قصة ذي الرمة عند الوشاحين المتقدمين حضرت كذلك عند المتأخرين، فهذا ابن عربي يجمع بين ذي الرمة وقيس بن الملوح كنماذج للفناء في سبيل الحب، وابن عربي يوظف هذا الفناء ليجعله فناء في الذات الإلهية على طريقة الغزل الصوفي:

فنيت بالله عما تراه العين ... من كونه
في موقف الجاه وصحت أين الأين ... في بينه
فقال يا ساه ما عاينت قط عين ... بعينه
أما ترى غيلان وقيس أو من كان ... في الغابرين
قالوا الهوى سلطان إن حل ... أفناه دين[29]

ويشار أحياناً إلى قصص تقترب للخيال في سيرة ذي الرمة، فمثلاً الششتري وهو من شعراء التصوف يشير إلى قصة سير غيلان عرياناً وذلك في إحدى خرجاته:

يا لائمي جهلاً دع الجفا
الحب أشهرني بلا خفا
قوموا اطرحوا علي ثوب العفا
عريان نريد نمشي أجل شي
كما مشى قبلي غيلان مي[30]

ويرجع الكساسبة سبب انتشار قصة ذي الرمة إلى سببين «أولهما: أن شعر ذي الرمة كان من ضمن الأشعار المشرقية التي حملها لهم أبو علي القالي، وأطلع عليها الأندلسيون فترك آثاراً عميقة في الحياة الأدبية الأندلسية، وثانيهما أنّ الوشاحين فتنوا بقصة ذي الرمة العشقية، وحاولوا إيجاد مقاربة بين تجاربهم العشقية في الموشحات وتجربة ذي الرمة لإضفاء العذرية أو المصداقية الغزلية على موشحاتهم التي أغرقت في المجون والخلاعة والتهتك»[31].

وعند ذكر الاتصال الحضاري بين عرب المشرق وأهل الأندلس لا

يمكن أن يتجاهل الباحث دور المغاربة، إذ «إن المغاربة أنفسهم أصبحوا كثيري التردد على المنطقة الأندلسية، بل إن بعضهم اقتصر في رحلته العلمية على هذه المنطقة ولم يتجاوزها إلى المشرق، فلم ينقص ذلك البتة من قيمته، ولنا في القاضي عياض أحسن مثال على ذلك، لكن كثيرين غيره كان لهم نفس المسار، فكانوا ولا شك يتعرفون على مختلف الآراء المنتشرة في الأندلس ويعودون بها إلى المغرب فمنهم من يؤيدها، ومنهم من يناقشها، وكان ذلك بالطبع يساهم في نشرها»(32).

صور بقية العشاق:

من قصص الغزل العذري المشرقي التي مثلت مادة خصبة في نظر الأندلسيين لما ينبغي أن يكون عليه الحرمان قصص عروة وجميل وعنترة، فالغزل العذري انطبع في أذهانهم بأنه مادة لإلهاب العواطف الإنسانية، فابن شرف مثلاً يرى أن عروة بن حزام صاحب عفراء وجميل بن معمر صاحب بثينة من شعراء الغزل العذري قد هلكا بسبب الحب ولا يرى بأساً من أن يسلك نهجهم:

إن أكن مت بالحب عنوة
فالشجن قد قضى منه عروه
وهو من لي فيه أسوة
وجميل قد مات كما قيل　　الردى به والحب أودى(33)

ابن الخباز يشبه نفسه بقيس بن الملوح في معاناته مع الحب، فهو يعاني كما عانى سلفه، بل إن الشاعر يجد راحة في هذه المعاناة ولذلك يدعو قلبه للشقاء بالضنى:

أنا بالظبا مفتون　　أنا بالظبا مُغرى
مثل قيسها المجنون　　لا أفيق لا أبرا

وغــرامــي الـمـكـنــون بــاح لــلــورى ســرا
فـالـفـؤاد فـي وسـواس مـن عـظـيـم مـا يـلـقـى
لا يـــقـــر أو يـــرتـــاح دعه بـالـضنى يشقى[34]

ويبالغ بعض الوشاحين في فنائهم بالحب بل إن ابن الفرس يجعل نفسه في مرتبة أعلى من جميل بثينة وعروة عفراء في الحب العذري:

أما هواكم ففي قلبي مصون
ليست مرجمة فيه الظنون
إن لم أصنه أنا فمن يكون
نــزهــت فـيـه مـقـامـي عـن خـوض أهـل الـمـلام
أيــن مــنــي جــمــيــل وعــروة بــن حــزام[35]

وتكتمل منظومة العشاق المحرومين بعنترة، فأحد الوشاحين يجعله مثالاً أعلى له في الحرمان ويواسي نفسه بأن عنترة قد أُذل من عبلة:

مـا عـذل مـثـلـي صـواب لأن حــبــي مــلــيــح
ذلــت لـديـه الـرقـاب وكـل قـلـب قـريـح
فـأيـن مـنـه الـذهـاب أو كـيـف لـي أسـتـريـح
عـواذلـي مُـسـتـحـلـه والـحـب لـلـمـرء ذلـه
لـي فـيـه أسـوة عـنـتـر لـمـا أذلـتـه عـبـلـة[36]

صورة النص الأدبي المشرقي:

استلهم الوشاحون الصور المشرقية، فهم ينظرون كشعراء الأندلس إلى المشرق بعين المحب المعجب، فالشاعر المشرقي أنموذج في نظرهم ولذلك

يضفي الوشاح على ممدوحه صفات الممدوح المشرقي، فابن اللبانة يعد نفسه المتنبي ويعتبر ممدوحه سيف الدولة:

قـد جـاءك المـتـنـبـي يـا سـيـف هـذا الـزمـان

يـخـتـال فـي بُـرد عـجـب بمـا حـوى مـن مـعـانٍ

يـشـدوا ارتجـالاً فـيـسـبـي كـل الـوجـوه الحـسـان

هـذا المـلـيـح فـي الـعـمـامـة لـو أنـه يـتـلـثـم

لـقـلـت هـذي غـمـامـة غـطت عـلى قـمـر الـتـم[37]

وفي نص آخر تحضر صفات الممدوح المشرقي، فالشاعر المشرقي حين يمدح يمدح بطيب النسب وأصالة الحسب، هذا ابن الزقاق حينما يمدح يضفي على ممدوحه صفات المدح المشرقي ويفاخر بنسبه القحطاني:

بالهوزنيـين سـادة الأمـم

أثبتُّ في ساحة العُلى قدمي

هم نجوم الجوزاء والحَمَـلَ

جلوا فما يُضـربون بالمثـل

بنو قحطـان مـاء المـزن

قـل في غسـان ولا تكنـي[38]

وأما عند الحديث عن مقاييس الجمال فقد وردت معظم صفات الجمال المشرقي «ففي مجال الغزل تحدثوا عن جمال المحبوبة، ووصفوها بالصفات التي أكثر منها الشعراء على مر العصور مستخدمين في هذا الصور التقليدية، فلم يحاولوا إيجاد البديل لهذه المعاني والصور، ولم يحاولوا تطويرها والتجديد فيها كما تحدثوا أيضاً عن مشاعر المحب المفتون بالجمال البعيد عن المحبوبة الظالمة بتمنعها ودلالها فقد ظلت القيم الجمالية

للمرأة تقليدية ظاهراً وباطناً، فهي المرأة الجميلة ذات الخفر والحياء»[39]، كلام الباحثة مجد الأفندي لا يمكن أن أقبله على إطلاقه، فأغلب الصور صور شرقية نعم، ولكن حدث تجديد في الموشح فصوت المرأة في الموشح مسموعاً بينما لم يكن هذا الصوت مسموعاً في الشعر المشرقي بمعنى أن المرأة لا يمكن أن تتغنى بجمال الرجل في الشعر المشرقي» وتتجاوز المرأة مجرد البوح بعواطفها إلى التصريح بشهواتها في لغة مفضوحة مغرقة في الحسية، وهو ما كان مستهجناً في الغزل المشرقي على لسان الرجل فضلاً عن أن يكون على لسان المرأة[40].

ابن زهر يضفي على محبوبته صفات أهل المشرق فهي في جمال يوسف عليه السلام وجهها كالبدر استدارة وشفاهها كالليل سمرة وخدها كالغصن رشاقة وهي في همة عنترة العبسي وهي مادرية الوصل كناية عن البخل في وصلها وهي سمحة كحاتم الطائي، فهي جامعة لصفات الجمال في نظره:

يوسفي الحسن عذب المبتسم

قمـــري الوجـــه ليـــلي اللمم

عنتري البـــأس عُـــلوي الهمم

غصني القد مهضوم الوشاح

مادري الوصل طائي السماح[41]

وأحياناً يستخدم الوشاح طريقة أهل المشرق فيجعل طيف المحبوبة يزوره في المنام مخبره عن حالها:

هاجني طيف طروق في الدياجي يطرق

مخبـري عن منـزلي هنـد محقـق[42]

وأحياناً يستخدم الوشاح الإرث التاريخي المشرقي ولكنه يوظفه توظيفاً جديداً فحرب البسوس يجعلها الشاعر دائرة بينه وبين محبوبته كناية عن الهجران:

أذكت سلمى حرب البسوس
مذ فتكت النفوس(43)

ومثالهم في البلاغة سحبان بن وائل خطيب العرب المفوه إلا أن ابن نيق يجعلهم يتفوقون عليه في بلاغتهم:

يا بطشة أطلعت أقمارها بالمغرب
لله ما أبدعت من كل حسن مغرب
سلالة جُمعت فيها سجايا يعرب
سحبان فيهم يحار أجروا ينابيع الكلام أسحارا
فلليراع افتخار بهم على سمر اللوا إكبارا(44)

ويفتخرون كذلك بمعرفة أنسابهم، فابن عربي يفتخر بأنه ينتمي إلى قبيلة طي:

أنا الإمام الذي ضم المواكب
كمثل بدر بدا بين الكواكب
أرمي الكتائب بي على الكتائب
حتى أخذت بثأري وقمت أحمي ذماري
أنا من نسل طي السادة الكبار(45)

يستخدم الوشاح الاسم النسائي المشرقي أحياناً على سبيل التعمية وخشية ذكر الاسم المباشر لامرأة بعينها حين لا يراد التصريح باسمها كما فعل ابن حزمون في توظيفه لاسم عميرة، وذلك حين يتغزل بالمذكر:

جلدت تحت الدجا عميرة   من قبل أن أطرق المليح(46)

من صور تعامل الوشاحين مع النص الأدبي ما كان يفعله بعضهم من أخذ أبيات شعر مشرقية تم إعادة صياغتها فأحياناً يأتي بالبيت معنى ومبنى وأحياناً أخرى يبقى المعنى ويتغير المبنى، فهذا ابن زهر يأخذ بيت أبي تمام المشهور ويعيد التصرف به، فأبي تمام يقول:

فـوالـلـه مـا أدري أأحـلام نـائـم   ألمت بنا أم كان في الركب يُوشع

يعيد ابن زهر المعنى نفسه في قوله:

مـا تُـرى حـين أظـعـنـا

وسـرى الـركـب مـوهـنـا

واكتسى الليل بالسنا

نـورهـم ذا الـذي أضـا   أم مـع الـركـب يـوشـع(47)

وفي نص آخر يحضر قول الشاعر المشرقي ابن الدمينة:

ألا يا صبا نجد متى هجت من نجد   لقد زادني مسراك وجداً على وجد

يتلقفه ابن رحيم ويتصرف بسيط يجعل منه مطلعاً لموشحه:

نسيم الصَّبا أقبل من نجد

لقد زادني وجداً على وجد(48)

وتزخر هذه الموشحة بالصور المشرقية وخاصة في البيت الذي يلي المطلع:

يا ريـح الصَّبـا بالله داريني

بعـرف شـذى مسـك داريـن

ووحف رشا بالهجر يبريني

وسـل باللـوى عن كُثب يبرين
هل استوحشت بالنأي والبعد
ما صنعت بثينة من بعدي(49)

وتستخدم أحياناً الصورة المشرقية كأداة للتحول والانتقال بين الأغراض، لهذا ابن شرف يخاطب نفسه ويطلب منها الانقطاع عن الحنين إلى صبا نجد والتحول لمدح أبي إسحاق وهو في ذلك ينهج النهج النواسي في التحول بالمقدمة الطللية:

دع صبا نجد وأنس رياه
صف أبا إسحاق وعلياه(50)

صورة المشرق الديني:

جعلت هذا المحور آخر المحاور التي أريد التحدث عنها وذلك لوفرة المادة فيه، فالحنين إلى المشرق ووصف الأماكن المقدسة والحديث عن الشوق العارم لزيارة قبر الرسول لا يأتي في بيت هنا أو هناك، بل تجد موشحات كاملة خصصت للحديث عن الشوق لزيارة الأماكن المقدسة في المشرق، كما ورد عند ابن عربي والششتري من المتصوفة، والملاحظ كثرة هذا النوع من الموشحات في الربع الأخير من عهد العرب في الأندلس «إن الحنين لم يقتصر على الزمان والمكان الأندلسي دائماً، بل توجه وجهه أخرى فلم تعد صورة الأندلس أن يصبح في خبر كان، ولم يعد هناك من رمز يتشبث به الأندلسيون، فاتجهوا وجهة أخرى صوب الديار المقدسة يلتمسون حدوث المعجزة، يبحثون عن البديل للواقع المتردي، توجهوا بأشواقهم العارمة إلى الديار المقدسة، إلى الروضة الشريفة يكررون نفس اللوعة ويرددون نفس

المنظومة بحثاً عن خلاص وعن رمز يتشبثون به، ومزجوا أشواقهم بكثير من التعابير الصوفية كما استوحوا التجربة العذبة الصوفية»[51].

تجد في هذا النوع من الموشحات غربة روحية «لقد كان الزهد في الأندلس يحمل في طياته نزعة صوفية منذ القرن الرابع، أخذت تنمو معه حتى اكتملت في صورة هذا المذهب الصوفي الفلسفي الذي تبلور فيه مفهوم الغربة الروحية التي لا تقف عند مجرد غربة الإنسان في الحياة أو غربة الروح في هذا الوجود، بل يصل بهم الأمر إلى الضيق بهذا الجسد الذي يأسر الروح ويصبح أملهم هو أن يأتي ذلك اليوم الذي تخلص فيه الروح من أسر هذا العالم ومن أسر الجسد وذلك عن طريق الموت الذي به تعود الروح إلى عالمها»[52].

ويعتبر عناني أن انتقال هذا النوع من الموشحات للمشرق كان بسبب متصوفة المغرب «وكان لانتقال متصوفة المغرب – من أمثال ابن عربي والششتري – إلى المشرق أثره البعيد في انتشار هذا اللون من الموشحات الصوفية في كل أنحاء العالم الإسلامي، وإلى تغلغله في أوساط الشعب، حتى أصبحت كلمة التوشيح مرتبطة في الأذهان بالأناشيد الدينية والصوفية»[53].

لعلي في حديثي عن صورة المشرق الديني أتحدث أولاً عن صورة الرسول صلى الله عليه وسلم في الموشحات الأندلسية.

صورة الرسول الكريم:

من أبرز الوشاحين الذين كثر الحديث عن الرسول صلى الله عليه وسلم في موشحاتهم الششتري، فهو يصف في إحدى موشحاته شدة شوقه لزيارة قبر الرسول الكريم، ويضمن ذلك البيت شكواه من قلة ذات اليد التي تمكنه من الرحيل لزيارة قبر الرسول:

للنبي الرسول	زاد شوق العبد
ربٍّ قرب وصول	من شكا بالبعد
علّ ريح القبول	يدينني من قصدي
جار عليّ الزمان	في هوى من تدري
صمت عنه أوان	وجعلته فطري[54]

وهو من الذين خصصوا موشحات كاملة نظمها في مدح الرسول الكريم يقول في مطلعها إحداها:

نور الهدى قد لاح لي عاذلي

وتهت في الأسرار لما لاح لي

ومنها:

إلى الحبيب جعلوا مرامهم

وفي محل أنسه أقامهم

شرفهم بذكره وأكرمهم

فسلموا أمورهم للفاعل

في كل حكم وقضاء نازل[55]

وله موشحة أخرى يعدد فيها مناقب الرسول الكريم، مطلعها:

حبُّ رسول الله ديني	لِمَ لا وقد جلا
غياهب الشك باليقين	

ومنها:

أرسله الله للعباد	بادر بحكمه

لما أبوا جاء بالجهاد هاد لقومه
يا صاحبي قف بكل ناد ناد باسمه
تعطى بذي القوة المتين أهلاً ومنزلا
في حضرة القدس دون هون(56)

وله من نص آخر يصف شدة شوقه وقد غادر صحبه إلى المشرق وهو لم يستطع المغادرة:

شدوا الركاب وساروا لم يحملوا المشوق
والقلب فيه نار قد لاحت البروق
نالوا المنى وزاروا قبراً به المعشوق
قبر الحبيب مسك وطيب شهد يطيب
الهاشمي الحاتمي...... مي
ذو المعجزات الواضحات البينات
آياته ثواقب وما لها حسام
أجلى جلالها وما لها تمام(57)

ومن الوشاحين الذين أكثروا من مدح الرسول كذلك ابن الصباغ وهو يتمنى أن ينعم بزيارة قبر الرسول قبل أن تحين وفاته:

نحو هاتيك الربوع فاجهدوا كد الحمول
وإلى قبر الشفيع اعملوا سير الرحيل
أن تكن خلي مطيعي يمن خير رسول
كن لي يارب معينا وصل الصب الحزينا
قبل أن يحين حيني وأرى الموت يقينا(58)

ومن نصوصه كذلك في مدح الرسول قوله:

لأحمد المصطفى مقام

جل علا فلا يرام

بنوره يهتدي الأنام

فأي شمس وأي بدر قد أطلعته لنا السعود[59]

وله نصوص أخرى تدور حول مدح الرسول والرغبة في زيارة قبره[60].

وتجد الوشاح في مواضع أخرى يوسع من دائرة المكان الديني المشرقي فيكنى بنجد عن أرض الجزيرة العربية التي تضم أرضها قبل الرسول ومناله في الحياة زيارتها:

إذا لاح لمع البرق	من أكناف نجد
دعاني إليه شوقي	وإفراط وجدي
إلى قبر خير الخلق	سأجهد جهدي
لعلي أقضي الأوطار	وأعطى مزاره
فعني تمحي الأوزار	إذا زرت داره[61]

وللثلاليسي إشارة يتيمة في إحدى موشحاته يمدح فيها الرسول ويتمنى زيارة قبره:

يا سعده من زار	قبر النبي المصطفى
محمد المختار	قطب المعالي والوفا
في مدحه قد حار	الخلق طراً وكفى
في محكم القرآن	وشرحه والسير
فضله الرحمن	على جميع البشر[62]

ومن اللافت للنظر غياب مدح الرسول المباشر في نصوص ابن عربي وهو من كبار المتصوفة فهو من ناحية الكم أكثرهم موشحات صوفية ولكن لا تحضر صورة واضحة للرسول الكريم في موشحاته كالششتري وغيره.

صورة الأماكن المقدسة: الحرمين الشريفين [مكة والمدينة]

صورة مكة: «الحرم»:

ترجم الوشاحون مشاعرهم تجاه الأماكن المقدسة صوراً حضرت فيها خصائص المشرق كاملة، فمثلاً ابن عربي وهو ذاك الوشاح المتصوف يذوب عند رؤية البيت الحرام، لأن هذه الرؤية تحفزه لمزيد من العمل الذي يفضي إلى التوحد مع الذات الإلهية حسب رؤية المتصوفة:

عندما لاح لعيني المتكا ذبت شوقاً للذي كان معي
أيها البيت العتيق المشرف
جاءك العبد الضعيف المسرف
عينه بالدموع شوقاً تذرف
غربة منه وفكراً فالبكا ليس محموداً إذا لم ينفع[63]

وينفي وشاح آخر تعلق قلبه بحب النساء ويورد أسماء مشرقية من مثل ليلى وسعاد والرباب ويثبت تعلق قلبه بالبيت الحرام والركن والحجر الأسود ومقام إبراهيم وماء زمزم:

لم يهف قلبي لحب ليلى ولا سعاد ولا الرباب
لاقى شجوناً ونال ويلا من هام في ذلك الجناب
بل مال مني الفؤاد ميلا لمن له الحب لا يعاب
قلبي والله مستطار مذ حلَّ في بيته الحرام
ذي الحِجر والركن خير ركن وزمزم الخير والمقام[64]

صورة المدينة المنورة:

ارتبطت صورة المدينة المنورة «طيبة، يثرب» بصورة الرسول الأعظم صلى الله عليه وسلم، فهي تحوي قبره ولذلك كانت أكثر حضوراً في الموشحات من مكة المكرمة، وتتكرر طيبة كثيراً في معجم ابن الصباغ الشعري فهي مناله المبتغى في الحياة، ويجعل الظواهر الجوية سبباً لتذكر الديار المقدسة، فالبرق يُذكره بطيبة ولكنه يخشى من عوائق الزمان ويقرر تعفير وجهه بالتراب إذا منعته الظروف من السفر للمشرق ويعتبر زمانه المانع من السفر ليلاً والزمان الذي يمكنه من الرحيل للمشرق صباحاً، ولكنه لا يفتر يتذكر موانع السفر وهي في نظره بُعد المسافة وقلة المال ويكني عن قلة المال بقص الجناح:

يهيجه لمع البوارق من طيبة حين تشام
فإن تعقني العوائق ألصقت خدي بالرغام
يا دار هل يدنو المزار فيعقب الليل الصباح
لهفي على بعد الديار وقص أرياش الجناح
متى أرى أحدو القِطار فقد براني الانتراح
أشدوا المطايا السوابق مُزمر ما عند المقام
ثغر الزمان المُوافق حياك منه بابتسام(65)

وفي نص آخر له تتكرر الصورة السابقة نفسها ويتصرف في بعض المفردات:

بأرض طيبة معهد
شوقي إليه مجدد

* * *

هـل لـي بتلـك الطلـــول
من زورة ومـقيـــــــل
يا قبــر خـير رســـول
متـى يـــراك فيســـعـد
صــب ببعـــدك مكمـد
مــذ قـد بـراه انتــزاح
وقـص منـه الجــــنـاح
لــه إليـــك ارتيــاح
بالغــرب أضحـى مقيـد
والضعف والشيب يشهد(66)

ويشتكي في نص آخر من قلة ذات اليد التي تعوقه عن الرحيل إلى طيبة:

نأت بي الأوطان عن حضرة الإحسان ولا مـعـين
فمن لذي أحزان لطيبة قد كان لـه حـنـين

* * *

شطت بي الدار فيالشوقاه ليثرب
أحبابه ساروا والبين أقصاه بالمغرب
في قلبه نار تذكيه أمواه فلتعجب
لو سابق الإخوان في ذلك الميدان أضحى مكين
فحالف الأشجان واصحب مع الأحيان قلباً حزين(67)

وقد لاحظ عدنان مصطفى أن الزهد مزج بالتصوف في هذه الموشحات «وهو مليء بالمصطلحات الصوفية التي لا يمكن للوشاح أن يستبدلها بغيرها من الألفاظ التي تؤدي نفس المعنى، وهذا حتماً سيعقد عليه الأمر في البحث عن الألفاظ ذات القوافي المناسبة»(68).

وتحضر طيبة والشوق إلى زيارتها كذلك في بعض الموشحات المجهولة الأصحاب، فهذا وشاح مجهول يعبر عن شوقه لطيبة ويبدو من خلال النص أن صاحبه ذو نزعة صوفية، فهو يفضل حياة الشظف في طيبة على النعيم في الأندلس، ويضمن النص في نهايته دعوة لزيارة طيبة:

ولست من سكرتي مفيقا   حتى أرى حجرة الرسول
فإن يسهل لي الطريقا   فذاك أقصى مني وسول
متى ترى عيني العقيقا   ويفرح القلب بالوصول
كم قلت والصبر مستعار   للركب إذا غادروا المنام
ونسمة الشوق حركتني   وزاد بي الوجد والغرام

* * *

قوموا فقد طال ذا الجلوس   وبادروا زورة الحبيب
تاقت إلى طيبة النفوس   لا عيش من دونها يطيب
لا حبذا دونها الغروس   والماء والشادن الربيب
وحبذا الرمل والقفار   والعُربُ في تلكم الخيام
وأم غيلان ظلَّلتني   والأيك والأثل والثمام(69)

ومم يدعو للعجب عدم حضور القدس ضمن الموشحات الصوفية أو تلك التي تحدثت عن الأماكن المقدسة بالرغم من أنها حضرت عند المؤرخين «قبل سقوط بيت المقدس في أيدي الصليبيين كانت نظرة الأندلسيين والمغاربة

إليها، تختلف عن نظرتهم بعد وقوعها في أيديهم، ففي الفترة الأولى كانوا ينظرون إلى القدس نظرتهم إلى مدينة مقدسة من واجبهم زيارتها والتبرك بما فيها من مشاهد إسلامية مقدسة، في مقدمتها المسجد الأقصى وبعض المشاهد الأخرى»[70]. ولكنها برغم ذلك لم تحضر في الموشحات.

وكما غابت القدس غابت كذلك القاهرة في الموشحات وهي التي كانت «ممراً – لابد منه – يمر به جميع الذين كانوا يقصدون المشرق من علماء الأندلس والمغربين وأفريقية، يبغون الحج أو طلب العلم أو الثراء، وكانت القاهرة والإسكندرية أعظم المدن التي يلقاها هؤلاء القاصدون إذا أخرجوا من ديارهم اتساعاً وضخامة وعمران ووفرة سكان، فكانوا ينظرون كل ما فيهما بعيون مفتوحة يلفت انتباههم كل ما لم يألفوه في قطرهم مستهجنين أو معجبين»[71].

توظيف صورة المشرق الديني:

استلهم بعض الوشاحين صورة المشرق الديني ووظفوها بصورة مغايرة للمألوف، فمثلاً ابن الصابوني يأخذ الآية الخامسة من سورة الفجر ﴿هل في ذلك قسم لذي حجر﴾ ويعيد استخدام المفردات نفسها والأسلوب (القسم) نفسه ويقلب الدلالة إلى طول ليل العاشق، فيقول:

قسماً بالهوي لذي حجر
ما لليل المشوق من فجر[72]

ومن النصوص التي يقلب فيها الشاعر صورة الأماكن المقدسة، ويعيد توظيفها نص التطيلي إذ يسقط صفات الحج وأعماله على المحبوبة ومسكنها، وذلك حين يجعل محبوبته كعبة تحج إليها القلوب، ويوظف في نصه مصطلحات الحج: فالتلبية موجودة، ولكنها تلبية بزيارة الكعبة

(المحبوبة) مناكفة في الرقيب، والحج يحتاج إلى هدي والهدي هنا قلب الشاعر، ومن أركان الحج رمي الجمار والوشاح يرمي دموعه عوضاً عنها، يعلق إميليو غرسيه غومس على هذه الصورة بقوله: «يستخدم الشاعر في مخاطبته حبيبته صوراً يستوحيها من المقدسات: مثل الكعبة والحج والهدي والاعتمار»(73).

يقول التطيلي في نصه:

يا كعبةً حجَّت إليها القلـوب

بين هوى داع وشوق مُجيب

دعـــوة أواه إلـيها منيـــب

لبَّيك لا ألوي لقـول الرقيـب

جُد لي بحج عندها واعتمار ولا اعتذار

قلبي هدى ودموعي جُمـــار(77)

وابن بقي يستلهم طريقة عمر بن أبي ربيعة في الغزل حول البيت الحرام وأثناء الطواف وتقبيل الحجر يجعل ذلك في إحدى مطالعه:

من طالب ثأر قتلى طبيات الحدوج

فتانات الحجيج

* * *

نرميـــهم بســـهام

حول البيت الحرام

فالشاحب يشتهي قطف شقيق الأريج

قالـت يا عاشـقي جِـي(75)

وأحياناً يشبه الوشاح ممدوحه بكعبة المساكين التي يستجيروا بها من ظلم الزمان ويستشعروا فيها الأمان ومنهم أبو ينق حين يقول:

لذ من الزمان بالجود من الندب
فهو ذو بنان مثل الغيث في الجدب
غاية الأمان في معترك الحرب
كعبة النوال فيها للمساكين
حجة وعمرة من عز وتمكين(76)

والفكرة نفسها يكررها في نص آخر:

يا كعبة الحاج لا عدمت ما أوليته
كم منزل أمحلا بالجود قد أمرعته
يا قاصداً أملا بُلِغت ما أمّلته
عرج بسبته دار ضمت على جيد المرام أزرارا
وأطلعت للفخار لمعن بمثواها ثوى أنوارا(77)

ويرسم أحد الوشاحين صورة جمالية لمحبوبته مستلهماً صور الجمال المشرقي، فهي بدر في الظلام، وهي كعبة الحسن التي يُرخص من أجلها الشاعر نفسه ولا يبالي بالقتل في سبيل الوصول إليها:

انظر إلى البدر تحت الحلك
من الأزرة طالعاً على فلك

* * *

أجرع على رغم أهل العذل
من اللَمى واللّحاظ النُجل

صرْفَ الحياة وصرف القتل
وقل لمن عذَّبت بالمَطل
يا كعبةَ الحُسن للنفس بك
حجَ وعمرة وجوارحي نُسُكي(78)

الخاتمة:

تباينت صور المشرق في الموشحات الأندلسية تبعاً لرؤية الوشاح والزاوية التي نظر من خلالها للمشرق، فعلى حين حضرت صور المشرق الديني بقوة، جاءت صورة المشرق الثقافي أقل حضوراً وحضر المشرق الحضاري على استحياء في الموشحات الأندلسية.

جاءت صور المشرق الحضاري مقترنة إلى حد بعيد بالحضارات المشرقية التي قطنت منطقة الجزيرة العربية وبلاد الرافدين وبلاد الشام ومصر، إذ ربط الوشاحون بين الحضارة البابلية وبلاد الرافين، وقرنوا حضارتي حمير وسبأ باليمن، وجاءت إشارات عابرة لأماكن من المشرق العربي ولشخصيات منه كذلك في إطارها الحضاري.

أما المشرق الثقافي فقد كان أكثر حضوراً من سابقه، فقد تركت قصص العشق المشرقي أثراً كبيراً في نفوس الأندلسيين، ولذلك استلهم الوشاحون قصة ذي الرمة بشكل مكثف يفوق غيره من العشاق، إذ وردت إشارات لهذه القصة عند سبعة وشاحين بينما جاءت إشارات عابرة لبقية العشاق من أمثال جميل بثينة وعروة بن حزام وقيس بن الملوح وعنترة.

وقد أثر النص الأدبي المشرقي على الوشاحين، فبعضهم أخذ بعض الأبيات لشعراء من المشرق وأعاد توظيفها بنصها، وبعضهم أخذ المعنى

وأعاد نظمه وقلد آخرون الأسلوب والألفاظ والصور والأخيلة لشعراء المشرق.

استلهم الوشاحون صورة المرأة المشرقية أحياناً في موشحاتهم إلا أنهم جددوا في تناولهم لصورة المرأة من خلال حضور صوتها في الموشح ومنحوا هذا الصوت تجديداً على مستوى الرؤية والمضمون.

أما المشرق الديني فقد حضر بعدة أنماط، فمن الوشاحين من حرص على التعبير عن شوقه وحبه للرسول من خلال موشحاته، ومنهم من قرن بين صورة الرسول وصورة المدينة المنورة وتحدث آخرون عن مكة.

ولكن مما يأسف له غياب مدينتين عربيتين مشرقيتين، لهما ارتباط مباشر بالأماكن الدينية المشرقية هما القدس والقاهرة، فالقدس تعتبر في نظر المسلمين أولى القبلتين وثالث الحرمين ولكن للأسف لم تحضر لها صورة واضحة في الموشحات الأندلسية، وكذلك ممرهم للمشرق مدينة القاهرة.

كما وظف الوشاحون النص الأدبي المشرقي تعاملوا كذلك مع النص الديني فبعضهم أعاد توظيف الآيات القرآنية وآخرين استخدموا المصطلحات المتعلقة بأمور العبادات في موشحاتهم كتوظيف جديد لمفردات النص الديني.

هكذا جاءت هذه الدراسة حسب ما توفر لي من وقت وجهد، آمل أن أكون قد عرفت من خلالها بصور المشرق كما وردت عند الوشاحين الأندلسيين.

الهوامش

1) المندل: العود الطيب الرائحة، انظر المعجم الوسيط، ريراهيم مصطفى وآخرون، المكتبة الإسلامية، استانبول، الطبعة الثانية 1972، ص 911.
2) الزرجون: كقريوس شجر العنب أو قضبانها، انظر القاموس المحيط الفيروزآبادي، الجزء الاول، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الأولى 1991م، ص 401.
3) ديوان الموشحات الأندلسية، سيد غازي، المجلد الأول، منشأة المعارف، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 1979م، ص 136.
4) المرجع السابق، مج 1، ص 358.
5) المرجع السابق، مج 2، ص 57.
6) المرجع السابق، مج 2، ص 96، 97.
7) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 1، ص 13.
8) المرجع السابق، مج 1، ص 19.
9) خود: الحسنة الخلق، الشابة أو الناعمة، جمعها خودات وخود، انظر القاموس المحيط، الجزء الأول، مرجع سابق، ص 561.
10) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 1، ص 56، 57.
11) تفسير القرآن العظيم، لابن كثير، الجزء الثالث، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، الطبعة الأولى، 1993م، ص 186.
12) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 290، 291.
13) المرجع السابق، مج 2، ص 444.
14) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 1، ص 121.
15) المرجع السابق، مج 1، ص 256.
16) المرجع السابق، مج 1، ص 309.
17) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 1، ص 52.
18) المرجع السابق، مج 1، ص 14، 15.
19) المرجع السابق، مج 2، ص 220.
20) المرجع السابق، مج 2، ص 426.
21) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 1، ص 34، 35.

22) توظيف التراث في الموشحات الأندلسية، رافع محمد الكساسبة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة، 2006م، ص 161.

23) تاريخ الأدب العربي، شوقي ضيف، العصر الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة، 1963م، ص 389

24) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 1، ص 197.

25) المرجع السابق، مج 1، ص 414، 415.

26) مرجع سابق، مج 2، ص 58.

27) ديوان الموشحات، المرجع السابق، مج 2، ص 58.

28) توظيف التراث في الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، ص 163.

29) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 141.

30) المرجع السابق، مج 2، ص 368.

31) توظيف التراث في الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، ص 164.

32) حول مرور ابن تومرت بالأندلس في طريقه إلى المشرق، عمر بن حمادي، مجلة دراسات أندلسية، العدد السادس 1411، 1991م، ص 24.

33) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 25.

34) المرجع السابق، مج 1، ص 117، 118.

35) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 124.

36) المرجع السابق، مج 2، ص 662، 663.

37) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 1، ص 237، 238.

38) المرجع السابق، مج 1، ص 470.

39) الموشحات المشرقية وأثر الأندلس فيها، د. مجد الأفندي، دار الفكر دمشق، الطبعة الأولى 1999م، ص 36.

40) ظاهرة التماثل والتميز في الأدب الأندلسي، د. سليم ريدان، منشورات كلية الآداب جامعة منوبة، تونس، الطبعة الأولى 1997م، ص 443.

41) ديوان الموشحات، مرجع سابق، مج 2، ص 119.

42) المرجع السابق، مج 2، ص 7.

43) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 44.

44) المرجع السابق، مج 1، ص 510.

45) المرجع السابق، مج 2، ص 253.
46) المرجع السابق، مج 2، ص 126.
47) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 117.
48) المرجع السابق، مج 1، ص 358.
49) المرجع السابق، مج 1، ص 358.
50) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 51.
51) الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، فاطمة «طحطح، منشورات كلية الآداب، الرباط، الطبعة الأولى 1993م، ص 48، 49.
52) الغربة في الشعر الأندلسي عقب سقوط الخلافة، أشرف علي دعدور، دار نهضة الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى، 2002م، ص 173، 174.
53) الموشحات الأندلسية، محمد زكريا عناني، عالم المعرفة، يوليه، 1980م، ص 68.
54) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 350.
55) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 359.
56) المرجع السابق، مج 2، ص 364.
57) المرجع السابق، مج 2، ص 384.
58) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 386.
59) المرجع السابق، مج 2، ص 403.
60) انظر ديوان الموشحات الأندلسية، مج 2، ص 405، 407.
61) المرجع السابق، مج 2، ص 415.
62) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 560.
63) المرجع السابق، مج 2، ص 318.
64) المرجع السابق، مج 2، ص 668.
65) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 289، 390.
66) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 394، 395.
67) المرجع السابق، مج 2، ص 400.
68) الجديد في فن التوشيح، عدنان صالح مصطفى، دار الثقافة، الدوحة، الطبعة الأولى 1986، ص 232.
69) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 394، 669.

70) القدس في نظر الأندلسيين والمغاربة خلال العصور الوسطى، علي أحمد، مجلة دراسات أندلسية، العدد (24) شوال 1421/2000م، ص 57، 58.

71) المشرق في نظر المغاربة والأندلسيين في القرون الوسطى، صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، الطبعة الأولى 1963م، ص 57.

72) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 152.

73) ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي، إميليو غرييه غوث، ترجمة محمود علي مكي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999م، الطبعة الأولى، ص 64.

74) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 1، ص 262.

75) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 1، ص 472.

76) المرجع السابق، مج 1، ص 497.

77) المرجع السابق، مج 1، ص 510.

78) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج ٢، ص 618.

الدوريات

1) علي أحمد، القدس في نظر الأندلسيين والمغاربة خلال العصور الوسطى، مجلة دراسات أندلسية، العدد (24) شوال 1421/2000م.

2) عمر بن حمادي، حول مرور ابن تومرت بالأندلس في طريقه إلى المشرق مجلة دراسات أندلسية، العدد السادس 1411، 1991م.

المصادر والمراجع

3) إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، استانبول الطبعة الثانية، 1972م.

4) ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، الجزء الثالث، مؤسسة الكتب الثقافية بيروت، الطبعة الأولى، 1993م.

5) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، الجزء الأول، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الأولى، 1991م.

6) إميليو غرسيه غومس، ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي، ترجمة محمود علي مكي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 1999م.

7) رافع محمد الكساسبة، توظيف التراث في الموشحات الأندلسية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة، 2006م.

8) صلاح الدين المنجد، المشرق في نظر المغاربة والأندلسيين في القرون الوسطى، دار الكتاب الجديد، بيروت، الطبعة الأولى 1963م.

9) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسية، المجلد الأول، منشأة المعارف، الإسكندرية، دار الكتاب الجديد، بيروت، الطبعة الأولى 1979م.

10) سليم ريدان، ظاهرة التماثل والتميز في الأدب الأندلسي، منشورات كلية الآداب جامعة منوبة، تونس، الطبعة الأولى 1997م.

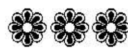
11) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة، 1963م.

12) عدنان، صالح مصطفى، الجديد في فن التوشيح، دار الثقافة، الدوحة، الطبعة الأولى 1986م.

13) فاطمة طحطح، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، منشورات كلية الآداب، الرباط، الطبعة الأولى 1993م.

14) مجد الأفندي، الموشحات المشرقية وأثر الأندلس فيها، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى 1999م.

15) محمد زكريا عناني الموشحات الأندلسية، عالم المعرفة، يوليه 1980م.



جمالية الإيقاع في شعر العباس بن الأحنف

المصطفى اللوزاني(*)

كلمة البدء:

إن النص الشعري كلما أصبح ضارباً في عمق التاريخ كلما ازداد فاعلية وتأثيراً في متلقيه.

ولهذا فارتباطي بهذا الشاعر وشعره عشق مضاعف؛ فهو كتابة في نمط شعري طالما جذبني إليه، ومكون من مكونات التراث الشعري الذي يسكن فينا ويستقر في أعماقنا حتى النسغ. إنه عشق أتوخى من خلاله تحديث رؤيتنا لتراثنا الشعري وتعميق وعينا المنهجي به قصد إنتاج خطاب نقدي يوازيه ويستلهم مستجدات المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة.

ضمن هذا السياق تبين لي أن من بين عناصر الجاذبية فيه – باعتبارة بنيةً دالةً – الإيقاع. ولذلك جعلت منه موضوعاً لقراءتي بحكم إثارته وتأثيره.

مدخــــل:

إن أهم ما يميز الخطاب الشعري عن غيره من الخطابات العادية هو البعد الفني المتميز الذي «يثير ويستفز – بحد ذاته – القارئ أو

(*) أستاذ/ ناقد/ المغرب.

المستمع، فيجعله معجباً ومنفعلاً بالأثر، وداخلاً إلى عالمة من جهة إيقاعه ونبره لا مضمونه الفكري أو شحنة الانفعالات المعبر عناه»[1].

انطلاقاً من هذه الفكرة يمكن أن نقول إن الإيقاع مكون جوهري في بنية النص الشعري، يستمد مشروعية دراسته من كونه أهم عنصر بانٍ له من خلال نسق من التتابعات والإرجاعات ذات الطابع الزمني والموسيقي.

وما يجسد هذا النسق هو الأوزان الشعرية التي تتكون من وحدات إيقاعية تنتهي بأصوات متماثلة هي القافية؛ حيث ينخرط الوزن العروضي في إطار النص الشعري ليفقد طابعه التجريدي، ويتفاعل مع عناصر لغوية وموازية للغة مشكلاً الإيقاع المنجز.

وهكذا اعتبرت مسألة الإيقاع شكلاً من أشكال انزياح الخطاب الشعري عن بقية أنواع الخطاب حيث اهتم النقاد – قدماء ومحدثين – بالبعد الإيقاعي وعدوه عنصراً قاراً في كل خطاب شعري. ومن هنا تم الإلحاح «على أن الشعر: هو تسليط نظام إيقاعي على نظام لغوي»[2]، فأشاروا عند وصف مراحل العمل الشعري إلى أن الشاعر إذا أراد أن يؤلف قصيدة «يمخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، ويعد له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي والوزن الذي يسلس له القول عليه»[3].

ومعنى هذا أن «صاحب الكلام المرصوف المسمى شعراً يزيد الكلام وزناً وقافية»[4]. ولكن هذا لا يعني – طبعاً – أن الشعر مجرد وزن وتقفية، بل إن هذا التصور يتضمن وعياً صريحاً بأن الشعر كلام متفرد. إنه ليس وجهاً من وجوه اللغة، بل إنه اللغة وقد أضيف إليها من صميمها عنصر آخر غير لغوي أجبرها على التشكيل وفق ما يتطلبه من إبدال وتحويل للنمطية المألوفة في تصريف الكلام»[5].

ولذلك، فإن الأوزان العروضية التي وضعها الخليل في العربية مثلاً ليست في أصلها إلا صوراً مجردة لإيقاعات كانت قد تحققت في شعر العرب القديم؛ أي أنها مجرد إيقاعات محققة لإمكانات في الإيقاع غير متناهية.

فالأوزان هي بمثابة الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع، وهي بهذا المعنى تمثل الجزء، والإيقاع يمثل الكل، ومما يؤكد ذلك أن الإيقاع، وإن كان أغلب على الشعر، فإنه قد يظهر في النثر، وأن الشعر الموزون على البحور الموروثة قد لا يكون له من الإيقاع إلا ما تمثله فيه الأوزان المشتركة، مما ينتج عنه أن الشعر يندرج ضمن دائرة الكلام، ولكنه نوع آخر منه. لقد شهد بواسطة الإيقاع، نوعاً من التشكيل الجديد. وفي هذا إقرار ضمني بأن الشعر غير موجود بذاته. إنه يتولد عن التزاوج الذي يحصل بين نظامين أحدهما إيقاعي والآخر لغوي. إنه نتاج عملية بناء بحيث يغدو من المسلم به أن جمالية الشعر وفرادته «تنبثقان، أساساً، عن عملية الائتلاف التي تحصل بين النظام اللغوي والنظام الإيقاعي فيصير البيت – نتيجة هذا – «كأنه كلمة واحدة، وتصبح الكلمة بأسرها كأنها حرف واحد»[6]، ثم تستمر عملية الائتلاف هاته بالتناغم الصوتي – الدلالي إلى المنتهى. وبذلك تصبح عملية المزاوجة بين البنيتين: الإيقاعية واللغوية بمثابة القانون التوليدي المركزي الذي يسهم في بلورة الحدث أو الفعل الشعري.

إن الإيقاع لا يتولد عن تكرار التفعيلات، «بل يصبح بعداً آخر في اللغة لا يلتقطه السمع وحده؛ ذلك أنه يغزو الوعي والإدراك في نفس اللحظة. وبمعنى آخر، إن الإيقاع لا يتولد عن الصورة الصوتية فحسب، بل ينبثق، أيضاً، عن شبكة العلاقات الدلالية التي تقيمها الكلمات فيما بينها»[7]. ومن ثمة"فهو حشد من الأمواج الصوتية والمعنوية التي تشهد نوعاً من التسلسل الدوري المنتظم، وتؤدي القافية في كل ذلك دوراً هاماً؛ فهي تسهم في رفد

الإيقاع الخارجي، تضطلع في الآن نفسه بدور المولد الذي يشارك في دفع حركة الإيقاع الداخلي إلى الأمام»(8).

إن الحركة التي يسلكها الإيقاع عبر النص الشعري هي حركة خفية كحركة الروح في الجسد. ولما كان الإيقاع راجعاً إلى الإدراك الجمالي، فإنه سيصبح مسألة من المسائل التي تستعصي على التحديد، بل إنه لا يمكن أن يقوم إلا بمعايير جمالية. وبما أن هذه المعايير نسبية، هي الأخرى، لا تضبطها قواعد محددة، فإن الإيقاع يصبح في حد ذاته قضية من أبرز القضايا التي يؤدي فيها قانون النسبية دوره كاملاً.

ولذلك، فإن صعوبات كثيرة تواجه أي دارس للإيقاع في الشعر العربي؛ وبخاصة فاعليته في تشكيل المعنى. قد نحس إحساساً قوياً بهذه الفاعلية وتأثيرها في تثبيت العمق المعنوي، لكن دراسة الكيفية التي تؤدي فيها هذه الفاعلية عملها قد تكون بعيدة عن قدرتنا على الإحاطة بكل جوانبها، إذ مهما حاولنا إدراك بعض الظواهر الإيقاعية وتفسيرها، فإن ظواهر أخرى تظل بحاجة إلى إحساس خفي خاص وبعيد عن أي تفسير ممكن.

ولما كان الإيقاع مكوناً جوهرياً في الخطاب الشعري معبراً عن انفعالات النفس، وشحناتها الوجدانية، فقد يكون لكل تجربة شعرية إيقاع خاص بها، ينسجم معها.

ونتساءل هنا: ما هي تجليات أو عناصر البنية الإيقاعية في شعر العباس بن الأحنف؟ وما مدى انسجامها وتجربته الشعرية العذرية؟ ثم أخيراً هل هناك إيقاع خاص يميز شعره؟

وقد ارتأينا أن نعتمد في تحليلنا لمستوى البنية الإيقاعية في شعر العباس على التكرار.

التكـــرار:

لقد تم توسيع فكرة التكرار من قبل الشكلانيين الروس؛ وخاصة رومان ياكبسون (Roman Jackobson) الذي اعتبره أساساً من أسس بناء النص الشعري، وهو ما استمر لدى يوري لوتمان (Youri Lotman) فيما بعد. وقد جعل منه هذا الأخير، أيضاً، عنصراً مركزياً في بناء النص الفني؛ ومنه النص الشعري.

يقول: «في الحدود التي يتكون فيها كل نص كتوليف تركيبي لعدد محدد من العناصر، يكون حضور التكريرات أمراً لا مفر منه»(9). ويستخلص قائلاً: «يكفينا تحديد النص كنص فني حتى يدخل في البناء حدس دلالية كل التنظيمات التي أخذت فيه مكانها. ولن يكون أي تكرير محتملاً، منذ ذاك، بالنسبة للبنية. ومن ثمة، فإن تصنيف التكريرات يصبح إحدى الخصائص المحددة لبنية النص»(10).

واضح، إذن، أن التكرار مسألة أساسية في بنية الخطاب الشعري إذ يكرر الشاعر كل شيء ابتداءً من أصغر وحدة صوتية وهي (الفونيم) إلى أكبر وحدة وهي الجملة أو التركيب النحوي، وقد يكرر «أصواتاً بعينها أو حركات بعينها، أو مقاطع بأكملها، أو يكرر ألفاظاً أو تراكيب بعينها، بل قد يكرر شطراً من البيت كاملا»(11).

ويرى ابن رشيق «أن التكرار أكثر ما يقع في الألفاظ دون المعاني»(12). والحق أنه يكثر في الألفاظ كما يكثر في المعاني لأن «معاني الشعر الكبرى لا تتألف من لفظه فحسب، ولا من الفكرة التي فيه فحسب؛ وإنما من هذين مضافاً إليهما الوزن ببحوره وقوافيه. فالتكرار يتناول جميع هذه المسائل»(13).

وفي كل حالة من هذه الحالات نستشف أن التكرار في الجيد من الشعر يرمي إلى تحقيق أهداف كثيرة منها:

- إحداث الأثر الموسيقي الذي تسر له الأذن عند سماعه.
- وتوكيد الألفاظ والمعاني التي تخضع للتكرار.
- وهو، أخيراً، يمنح النص الشعري تكامله الفني على المستوى النغمي والشكلي والمضموني، ويشد مفاصله.

بين، إذن، أن التكرار خاصية جوهرية ضمن بنية النص الشعري نظراً لما ينطوي عليه من إمكانيات تعبيرية ترسخ دوره الدلالي. وقد تجلى التكرار داخل شعر العباس بن الأحنف في ثلاثة أنماط هي:

1-1 - تكرار الحروف:

إن التكرار (التماثل الصوتي) من الأمور البدهية التي تلازم اللغة الشعرية كما أسلفنا. وهو بذلك يكشف عن الطاقات التعبيرية الخاصة بالشاعر في التحكم في اللغة وصوغ ألفاظها وتسخيرها في تفجير ما يجيش في دواخله من أفكار ومواقف ومشاعر. بل أكثر من هذا، إنه علامة من علامات تكسير وتجاوز عائق المحدودية الصوتية واللغوية في إجلاء الغموض عن المعاني الشعرية.

وضمن هذا المستوى نستحضر وجهة نظر الدكتور محمد مفتاح الذي يتحدث من زاوية الرمزية الصوتية فيذكر: «أن الباحثين لم يضعوا بعد شروطاً ضروريةً وكافية لحصرها وضبطها»(14). ثم يستدرك قائلاً: «على أن هناك شرطاً ضرورياً؛ ولكنه غير كاف وهو تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو المقطوعة أو في القصيدة»(15).

ولذلك فمسألة الإحصاء ستكون واردة، ولكن مع مراعاة المعطيات النصية والسياق الداخلي الخاص الذي كثيراً ما يؤدي في ظهور الأصوات. ولكن كيف السبيل إلى ذلك؟

سنستهل تحليلنا للتكرار الصوتي الداخلي وأهميته في التعبير الشعري بالاستناد إلى معطيات علم اللغة باعتباره ركيزة مبدئية في تحديد نسق البنية الصوتية من أجل اكتناهها وكشف تجلياتها الشعرية في النص.

ويعتبر تحديد النسق خصيصة أساسية في هذا الجانب تبنياً لمفهوم مؤداه: أن لغة الشعر تتميز عن لغة النثر بامتلاكها خصائص تنظيمية وتنسيقية طاغية. وفي هذا الإطار يبقى «تمييز الظاهرة بحد ذاته لا يقل أهمية عن تحليلها ووعي أبعادها الوظيفية. ومن البدهي أن المرحلة الثانية مشروطة وجودياً بالأولى إذ يستحيل تحليل وظيفة ظاهرة لم يسبق لها أن ميزت وخصصت وحددت تحديداً يصلح منطلقاً للدراسة»[16]. ولكي يكون كلامنا أكثر تركيزاً اخترنا القصيدة (رقم 12) من الديوان لتكون مثالاً بالنسبة لهذا المستوى، والتي مطلعها:

أزين نساء العالمين أجيبي دعاء مشوق بالعراق غريب/ طويل

وعدد أبياتها 44 بيتاً.

بدءاً نقول إن هذه القصيدة تنهض ببناء يعتمد التكرار/ أو التراكم. وهذا الملمح يتجاوز المجانية في اتجاه أن يكون ملمحاً جمالياً يخدم الدلالة.

وأول بنية يمكن تناولها باعتبارها أولى البنيات المكونة لهذه القصيدة هي بنية الصوت؛ فقد تبين لنا أن التكرار تركز حول خمسة حروف ترددت بشكل كبير داخلها؛ ونعني بذلك حرف الباء الذي استعمل روياً، والراء، واللام، والميم والنون التي وردت في الحشو؛ فالباء استعملت مائة وتسعاً

وثلاثين مرة في مائة واثنتين وعشرين كلمة، والراء تسعاً وسبعين مرة في إحدى وسبعين كلمة، واللام استخدم مائة وثمانية وثلاثين مرة ضمن مائة وأربع وعشرين كلمة، أما الميم فقد ترددت حوالي مائة مرة ضمن أربع وتسعين كلمة. وأخيراً النون، وقد تكرر مائة وسبعاً وعشرين مرة، واعتمد في تسع مائة كلمة.

لقد ارتأينا أن نطلق في بناء ملاحظتنا – بهذا الصدد – من معطيات إحصاء لا ندعي بشأنه الدقة المطلقة نظراً لتعذرها. وهي على الشكل التالي: ضمن جدول الأصوات الذي اتخذ القصيدة (رقم 12) نموذجاً تطبيقياً.

الصوامت	مخارجها	صفاتها	التكرارات
الباء	غاري	مجهورة بين الشدة والرخاوة	152
الباء	شفوي	مجهورة – رخوة	139
اللام	لثوي	مجهورة بين الشدة والرخاوة	138
الألف	حلقي	مجهورة بين الشدة والرخاوة	137
الواو	شفوي – طبقي	مجهورة بين الشدة والرخاوة	133
النون	لثوي	مجهورة بين الشدة والرخاوة	127
الميم	شفوي	مجهورة بين الشدة والرخاوة	100
الراء	لثوي	مجهورة بين الشدة والرخاوة	079
التاء	لثوي	مجهورة – شديدة	074
الكاف	طبقي	مهموسة – شديدة	054
الهاء	حلقي	مهموسة – رخوة	054
الفاء	شفوي – أسناني	مهموسة – رخوة	052
الدال	أسناني – لثوي	مجهورة – شديدة	048
العين	حلقي	مجهورة – رخوة	047

الصوامت	مخارجها	صفاتها	التكرارات
القاف	حلقومي (لهوي)	مجهورة – شديدة	044
الحاء	حلقي	مهموسة – رخوة	040
الجيم	غاري	مجهورة – شديدة	036
السين	أسناني – لثوي	مهموسة – رخوة	034
الشين	غاري	مهموسة – رخوة	026
الزاي	أسناني – لثوي	مجهورة – رخوة	016
الذال	أسناني	مجهورة – رخوة	014
الطاء	أسناني – لثوي	مهموسة – شديدة	014
الصاد	أسناني – لثوي	مهموسة – رخوة	012
الغين	حلقومي (لهوي)	مجهورة بين الشدة والرخاوة	011
الخاء	حلقومي (لهوي)	مهموسة – رخوة	010
التاء	أسناني	مهموسة – رخوة	007
الظاء	أسناني	مجهورة – رخوة	004
الضاد	أسناني – لثوي	مجهورة – شديدة	003
المجموع			1468

ملاحظة: الهمزة: وقد تكررت حوالي (96 مرة) صوت ليس بالمجهور ولا بالمهموس/ حلقي – شديد.

– نسبة الأصوات المجهورة: 71,32٪.

– نسبة الأصوات المهموسة: 28,67٪.

يتميز هذا التراكم الصوتي بالصفات التالية: فالباء صوت شديد – مجهور – وشفوي. أما اللام والميم والنون والراء فهي أصوات متوسطة (مائعة) لا انفجارية ولا احتكاكية، وشفوية – لثوية على التوالي. ويمكن أن

نضيف إلى هذه الأصوات، الحركات الطويلة (حروف المد) التي تشاركها في صفة الجهر. وتأسيساً عليه، نضع الجدول التالي الذي يختزل الجدول السابق:

الأصوات المتراكمة					الحركات الطوال		
ب	ر	ل	م	ن	و	ا	ي
139	079	138	100	127	133	137	152
المجموع: 422					**المجموع:** 583		
المجموع العام: ← 1005 →							

يتبدى لنا أن توزيع الأصوات في هذه القصيدة، يكشف عن كون الحروف المجهورة – المائعة والحركات الطويلة – وهي الأكثر تكراراً – توجد في طليعتها، تليها الحروف المهموسة. كما أن المخارج ممثلة بحرف أو أكثر، على أن أكثرها تواتراً هي: الشفوية – اللثوية بما فيها الباء والراء واللام والميم والنون؛ وهو تراكم لا يشذ – بالطبع – عن القاعدة في اللغة العربية إذ برهن الاستقراء على «أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المائة، في حين إن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة»(17).

وتتميز، أيضاً، هذه الأصوات المتواترة بوضوحها السمعي، والذي على أساسه اعتبرت «أصواتاً مقطعية لأنها هي التي تحدد المقاطع الصوتية في الكلام»(18).

إن تكرار هذه الحروف بهذا الكم، وعلى هذه المشاكلة أمر ملفت للنظر في هذه القصيدة. وهي بذلك تشكل البؤرة الصوتية التي، عن طريقها، نتوصل إلى الدلالة الخفية في هذا النص.

لا شك أن الانفعالات النفسية والسياق التخاطبي الذي يؤسس، منذ البداية، عالم القصيدة، هما اللذان اضطرا العباس إلى انتقاء أصوات – بطريقة لاواعية – تنسجم مع الخطاب الذي يتغيا إبلاغه؛ فهذه الأصوات الغالبة على النص، تمكننا من استكناه الجرس الخفي الذي يتوارى خلفها، وبالتالي تضاعف أهمية المعنى بالنسبة إلينا، لأن وقوفنا عند الألفاظ ودلالاتها المتداولة لا يعني شيئاً إذ لم نأخذ بنظر الاعتبار النغم المصاحب لنطق أصوات الألفاظ؛ ذلك أن ثمة علاقة احتواء بين النغم والدلالة تكون كفيلة بإرواء ظمئنا في معرفة الدلالة الحقيقية التي تمخضت عنها تجربة الشاعر. وتأسيساً عليه، «كان النغم جزءاً لا يتجزأ من التجربة، ينمو بنموها ويتطور مع بقية عناصرها، ولا يمكن فصله عن الألفاظ إذ هو تعبير عن حركة الانفعالات في نفس الشاعر، ويكون مع الألفاظ الشكل الذي تتبلور فيه التجربة؛ فهو جزء متمم لمعنى القصيدة»[19].

واضح أن النغم الصوتي، خصيصة متميزة لأنه يثير في النص الشعري إيحاءات ببعض الدلالات. ولعل تكرار العباس بن الأحنف للأصوات المجهورة، في مقابل الأصوات المهموسة، يحدد لنا مقصديته في توزيع هذه الحروف على أغلب الكلمات؛ فترديد أصوات الجهر يؤشر دلالياً – وعبر التخاطب – على الرغبة الملحة في التعبير والكشف عن المكنون الداخلي، بل أكثر من هذا، إنه ترجمة للواعج الشوق.

ويتضافر هذا المعنى مع معنى آخر تحمله أصوات المد التي نراها ألصق بالشعر عموماً. وهذه الظاهرة ملموسة في القصيدة إذ تحيل على معنى الشجا؛ فمد الصوت كتنفس الصعداء، وهذه المدود الكثيرة والمصاحبة للنص من بدايته إلى نهايته إفضاء بآلام الشاعر داخل إفضائه الظاهر بشكواه وعذاباته. إنها موسيقى شجون تخللت موسيقى العروض.

وهكذا، فإن هيمنة هذه الأصوات بمخارجها (حيز النطق) الشفوية – اللثوية وصفاتها التي تركزت، أساساً، حول الجهر، تؤشر – دلالياً – على الحزن؛ وهي دلالة تسري في نصوص أخرى علماً بأن هذه القصيدة تتشاكل من نصوص أخرى في الديوان سواء كانت قصيرة (مقطوعة/ نتفة) أو طويلة.

وبذلك، تعتبر هذه المجموعة الصوتية في النص المحور الذي تتمركز حوله الدلالة؛ عنه تصدر وإليه تعود.

إن تكرار هذه الأصوات سيضع في أيدينا مفتاحاً خاصاً بالفكرة المتسلطة على العباس بن الأحنف. وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقل إنه جزء من الهندسة الصوتية – الإيقاعية، مصدره الثورة وهدفه الإثارة.

2-1 - تكرار الكلمات:

إذا كان لتكرار الحرف الواحد في الكلمة، أو في الكلام قيمة، فإن لتكرار الكلمة في الجملة أو في النص، وتكرار الجملة في السياق قيمة كبيرة. وهو بذلك جزء لا يتجزأ من التكرار الصوتي الداخلي الذي يطالعنا في الديوان، وهو أيضاً، عنصر أساسي في إغناء موسيقى النص الشعري. وهذا التكرار للكلمات يتخذ مواقع استراتيجية في شعر العباس بن الأحنف؛ وخاصة منه القصائد؛ فهو، غالباً، ما يجعل التكرار متقارباً مما يكسبه وقعاً متميزاً في الإيقاع الشعري.

ولعل أبسط ألوان هذا التكرار هو تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت أو داخله في مجموعة أبيات متتالية ضمن قصيدة أو مقطوعة، يليه تكرار العبارة.

ويمكن أن نرصد هذا النمط من التكرار في الديوان من خلال: الجناس/ والتصدير/ والترديد (تكرار الكلمات صوتاً ودلالة). وسننطلق في ذلك من الجناس «باعتباره إعادة لفظية متشابهة في بيت من الشعر أو تكرار كلمات ذات أصل اشتقاقي واحد، وهو ما جعل الشعر يتصف أحياناً بنوع من التناغم أو التناسق الفني في مستوى الإيقاع والنبر»[20].

وهكذا، فإن الكلمات التي لها نفس المكونات الصوتية، أو التي تتقارب في أصواتها لا يخلو تكرارها من تأثير على المتلقي. ولذلك فإن «هذا الفهم الواعي لتأثير الصوت الموسيقي في النص الشعري وجه النقاد لدراسته واعتماده أساساً وثيقاً في الحكم على شاعرية الشعراء وتفوقهم، بل رأوا في صوتية الألفاظ معبراً صادقاً لفهم الشخصية الشاعرة»[21].

ومن ثمة، تتأتى أهمية الأصوات المترددة في الألفاظ لأنها في هذه الحالة تكون أكثر تعبيراً عن التأثيرات بطريقة إيحائية. ومن الأمثلة الدالة بالنسبة للجناس الذاتي الذي نقصد به تجانس الأصوات داخل الكلمة الواحدة، فيكون جزء منها صوتاً والآخر صدى[22] ما يلي:

م 1/333 – سلام على الوصل الذي كان بيننا تداعت به أركانه فتضعضعا / الطويل
م 1/333 – تمنى رجال ما أحبوا وإنما تمنيت أن أشكو إليها فتسمعا
م 1/333 – فلو أن ما أشكو إليكم شكوته إلى جبل لأنهد أو لتضعضعا
ق 1/333 – فإذا ينادى باسمها ظلت مدامعه ترقرق / مجزوء الكامل
ق 1/333 – وإذا يمر ببابها لثم الجدار وظل يصعق
ق 1/333 – وإذا تذكرها بكى حتى تكاد النفس تزهق

التصديـر:

ويرتبط طرفه الثاني بموقع محدد، وهو القافية. يقول ابن رشيق: «إن التصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور، فلا تجد تصديراً إلا كذلك»(23).

وقد ركز الشاعر في مواقع كثيرة من الديوان على تكرار نفس الكلمة في آخر الشطر الثاني من البيت حيث تكون القافية والكلمة التي قبلها من جنس واحد.

ويمكن أن نرصد بعض الأمثلة المؤشرة عليه من الديوان في: م 107:

م 1/107 – أعتباً علينا يا «ظلوم» فنعتب؟ وإن كنت لم أحوجكم أن تعتبوا! / الطويل

م 2/107 – «ظلوم» ترى الإحسان مني إساءةً وتذنب أحياناً إلينا وتغضب!

م 3/107 – فيا عجباً للعين إن فاض دمعها وإن كان أن ترقا دموعي أعجب

م 4/107 – تقربت بالإحسان منها فزادني بعاداً فما أدري بما أتقرب!

م 5/107 – تجنبتكم لا عن قلى لوصالكم ولكن ليرضيك القلى والتجنب

وفي:

ق 22/216 – يا دار إن غزالاً فيك يرح بي لله درك! ما تحوين يا دار / البسيط

ق 23/216 – الدار تملكني – ويحي! – وصاحبها قلبي مليكان رب الدار والدار

إن التكرار الثابت لهذه الكلمات في نهايات الأبيات يجعلها عالقة بالأسماع وهي تتجانس مع تكرارات أخرى لنفس الكلمة في مواقع متغيرة من الأبيات.

الترديــد: التكرار الكلي صوتاً ودلالة(*):

ويقع في أضعاف البيت أو أبيات متعددة، أو في نص بكامله.

ق 1/270 – يا «فوز» قد حدثت أشياء بعدكم إنـي وإياكم منـهـا عـلـى خـطـر / البسيط

ق 2/270 – لو أن خادمكم جاءت لقلت لـهـا قولي «لفوز» ألا كوني على حذر

ق 3/270 – فـعجـلـي بـرسـول مـنـك مؤتمـن حتى يخبركم يا «فوز» بالخبر

ق 4/270 – يـارب لائمة يا «فـوز» قـلـت لـهـا واللوم فيك – لعمري – غير محتقر

ق 5/270 – ما في النساء سوى «فوز» لنا أرب فارضي بذلك أو عضي على حجر

ق 6/270 – يا «فوز» يا منتهى همي وغايته ويا مناي ويا سمعي ويا بصري

ق 7/270 – إنـي لـغير سـعيد يـوم أمنحكم غير الهوى وأبيع الصفو بالكدر

ق 8/270 – صارت رسالـتكم يا «فـوز» نادرةً بـعـد التـتـابـع بـالآصـال والبـكـر

ق 9/270 – يا من يسائل عن «فوز» وصورتها إن كنت لم ترها فانظر إلى القمر

انطلاقاً من هذين النموذجين نلحظ أن العباس بن الأحنف يلح على

ق 18/216 – طال الوقوف بباب الدار من غللي حتى كأني لباب الدار مسمار / البسيط

ق 19/216 – إني أطيل – وإن لم أرج طلعتها وقـفـي وإنـي إلـى الأبـواب نـظار

ق 20/216 – أقول للدار – إذ طال الوقوف بها بعد الكلال وماء العين مدرار –:

ق 21/216 – يا دار هل تفقهين القول عن أحد؟ أم ليس – إن قال – يغني عنه إكثار؟

ق 22/216 – يـا دار إن غـزالاً فـيـك بـرح بـي لـلـه درك! مـا تحـويـن يـا دار!

ق 23/216 – الدار تملكني – ويحي! – وصاحبها قـلـبي مـلـيكان رب الدار والدار

ق 24/216 – يا دار لولا غـزال فيك علـقـني مـا كـان لـي فـيك إقبـال وإدبـار

ق 25/216 – مازلت أشكو إليها حب ساكنها حتـى رأيـت بنـاء الدار ينـهـار

التكرار: ففي النموذج الأول (ق 270) يعمد الشاعر إلى ترديد الإسم «فوز» حوالي ثماني (8) مرات ليصبح اسماً موقوفاً عليه وهو أسلوب ليس خاصاً به؛ وإنما يشيع في بقية الأشعار المنضوية تحت هذا النمط من الشعر. ودلالة هذا الترديد هو أن «لفوز» ضغطاً متسلطاً على نفسية الشاعر علماً بأنه تكرر على امتداد الديوان. «والشاعر لا يكرر اسماً إلا على جهة التشوق والاستعذاب»(24). وهذا ما أعطى للأسلوب طابعاً خطابياً – انفعالياً يتغيا الشاعر منه شد الانتباه.

أما في النموذج الثاني (ق 216) فقد لجأ الشاعر إلى ترديد اسم «الدار» باللفظ والمعنى إحدى عشرة مرة (11)، وأحياناً يردد ما يرتبط بها (غزال – صاحبها – رب – ساكنها...).

إن الشاعر هنا يسعى – عبر الترديد – إلى ترسيخ عنصر الهجر؛ إذ يجعلنا نتحسس في هذا النمط من التكرار لوعة الفقدان ومرارة الاغتراب، مما كان له وقع كئيب في النبرات الموسيقية. وهكذا، فالعباس ابن الأحنف يكرر كلمة «الدار» لكونها تحتل مركزاً متميزاً ضمن هندسته العاطفية؛ خاصة وأنها مكان احتواء «لفوز».

إن هذه التكرارات تتميز بمواقع مختلفة إذ يجانس العباس بن الأحنف بين كلمتين أو أكثر في بدايات الأبيات، أو حشوها، أو في أبيات النص برمته، كما أنها تتميز ببساطتها وتوحدها على مستوى الدلالة التي يحكمها سياق الشوق المعبر عنه بالنداء.

وفي نهاية هذه الملاحظات، نشير إلى أن هذا الترديد الذي تفتقت عنه تجربة الشاعر تتحكم فية ثنائية: (الأنا/ الآخر).

ولا يقف التكرار عند هذه الحدود، بل يتعداها إلى أنماط أخرى منها:

3-1 - تكرار التركيب(**):

ومن النماذج المؤشرة عليه في الديوان ما جاء في القصيدة (رقم 13) التي مطلعها:

ق 1/13 - كتمت الهوى وهجرت الحبيبا وأضمرت في القلب شوقاً عجيبا / المتقارب

ق 5/13 - فيا من رضيت بما قد لقيـ ـت من حبه مخطئاً أو مصيبا

ق 6/13 - ويا من دعاني إليه الهوى فلبيت لما دعاني مجيبا

ق 7/13 - ويا من تعلقته ناشئاً فشبت وما آن لي أن أشيبا

وفي القصيدة (رقم 218) التي مطلعها:

ق 1/218 - إني طربت إلى شمس إذا طلعت كانت مشارقها جوف المقاصير / البسيط

...

ق 17/218 - يا «فوز» يفديك خلق الله كلهم طوعاً وكرهاً على صغر وتصغير

ق 18/218 - يا «فوز» لولاك لم أنفك من طرب آوي إلى آنسات كالدمى حور

ق 19/218 - يا «فوز» أهلك لاموني فقلت لهم أدوا فؤادي أدعكم غير مزجور

ق 22/218 - يا أهل «فوز» أمالي عندكم فرج؟ ويلي! ولا راحة من طول تعزيري؟

ق 23/218 - يا أهل «فوز» ادفنوني بين دوركم نفسي الفداء لتلك الدور من دور

إن هذا الشكل من التكرار يتأسس، هو الآخر، على صيغة طالما تحكمت في النصوص هي صيغة التخاطب التي تنبني على حضور قطبين هما: المتكلم/ الذات (العباس بن الأحنف) والآخر/ المخاطب (فوز). وقد جاءت هذه التكرارات بصيغة النداء في بدايات الأبيات التي اخترناها؛ وهي بذلك إلحاح على جهة هامة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها؛ إذ

نرى أن احتلالها لهذا الموقع بالضبط وارتباطها «بفوز» يدل دلالة عمقية على كون الذات الشاعرة تعيش تحت ضغط الصد والهجر باعتبارهما فعلين محركين للرغبة: الحب/ الشوق.

إن نظرة فاحصة على الأمثلة السالفة وما شابهها تدل على أنها تكرس لتصعيد النبرة الذاتية المشحونة بطاقة انفعالية عالية تظهر في تناظر التركيب اللغوي والإيقاع الصوتي على نحو يؤدي إلى بروز الإيقاع وتأكيده بصورة عامة عن طريق التكرار والترديد الملح. وبذلك تتقدم الذات المتكلمة في هذه المقاطع، وتكتسب النبرة الذاتية فيها فاعلية خاصة؛ إذ تكون بمثابة تواصل نصي ينشأ بين القارئ والذات الشاعرة في لحظة شعورية كثيفة تتقطر فيها كينونة العباس بن الأحنف، وتنسل إلى وجدان قارئه لحظة القراءة؛ أي لحظة أن يعيد إنتاج دلالة القصيدة.

ولم تقتصر بنية التكرار على الكلمات، أو الصيغ اللغوية المتناظرة... أو التماثل الصوتي للحروف سواء ما شكل منها إيقاعاً داخلياً أو تواتراً في إيقاع القافية، بل إنها تشتمل أيضاً ترديد بناءين إيقاعيين مهيمنين هما:

4-1 - المقطوعة والنتفة:

حيث بلغ عدد المقطوعات 259، والنتف 246، مقابل 66 قصيدة و18 بيتاً يتيماً. ولعل هذا يستحق منا وقفه متأنية؛ بماذا نفسر، إذن، هيمنة (25) هذا البناء على نصوص الديوان؟ هل يعود ذلك إلى قصر النفس الشعري عند الشاعر؟ وهذا مما لا سبيل إلى إثباته لأننا - وبالنظر إلى النقد العربي القديم والحديث - نجد أن هناك إشادة بهذا الصنف من النصوص القصيرة.

وإذا نظرنا إلى ذلك من زاوية أخرى، اعتبرناه خاصية جوهرية جديرة بالتأمل يتميز بها العباس بن الأحنف في شعره. إن هذا الميل من الشاعر

إلى النظم في نصوص قصيرة (مقطوعات ونتف) إن دل على شيء، فعلى أن يضفي لوناً من الغنائية على شعره حتى يسهل الترنم به. وبالتالي تنفرد المقطوعة أو النتفة بإيقاع خاص متميز عما قد نجده في النصوص الطويلة (القصائد)؛ فجل المقطوعات والنتف في ديوان العباس بن الأحنف تتناول موضوعاً واحداً يجسد فيه معاني محدودة، لكنه يسبغ عليها هالة من التنغيم. وإنها، غالباً، ما تصور عاطفته بشكل مركز لأنها إطار محدود وضيق يصلح للتعبير عن خاطر راوده، أو شعور خطر في لحظة من اللحظات أو معنى طريف جال بنفسه فاقتنصه دون أن يتوسع فيه.

فتكرار هذا النمط، إذن، ليس مجانياً، وإنما يمتلك فاعليته التي – لابد – من أن يتحسسها القارئ أثناء قراءة الديوان. ولذلك، فإن المقطوعات والنتف أقوى نماذج هذا المتن وأكثرها تحقيقاً واستقصاءً للحظات الشعورية، لأنها في الغالب تعالج خاطرة واحدة، أو حالة نفسية متميزة إلى حد ما مقارنة مع القصيدة.

وقد لاحظنا – على ضوء قراءتنا لنماذج كثيرة من هذا النمط التكراري – أن العباس بن الأحنف يداوم، بل يراهن على إبراز عالمه الذاتي مدفوعاً في ذلك بفعل الذكرى والشوق والحنين. وانطلاقاً من هذه الملاحظات نقول إن المقطوعات والنتف بالنسبة إلى الشاعر لحظات تجل عبر اللمحات الإبداعية الخاطفة.

وقد اكتفينا باختيار نموذجين دالين على ذلك:

– في المقطوعة: رقم 167:

1 – نعاني إلى «فوز» أناس بسرهم	لعمر أبيها أن أموت فأقصدا / الطويل
2 – نعوني لكي أسلو هواها فأصبحت	على نأيها أذرى لدمعي وأكمدا
3 – فإن تك أمست «بالحجاز» فربما	شهدت «لفوز» «بالعراقين» مشهدا
4 – وكنا جميعاً في جوار وغبطة	فأصبح منا شملنا قد تبددا

– وفي النتفة: رقم 46:

1 – وما غاب عني وجهها مذ رأيتها ولا مال بي عنها إلى غيرها قلبي / الطويل

2 – ولا رمت عنها سلوة، ولو أنني تجنبتها يوماً لعاقبني ربي

3 – ولا اختلفت حالاي في وصل حبلها لأقطعه في البعد منها وفي القرب

لكونهما يؤشران على الوحدة الشعورية المكثفة والمتكاملة الثاوية وراء قصدية اختيار العباس بن الأحنف للنمط الشعري القصير.

القافيــة:

لقد أعطى العرب القدامى، شعراء ومتلقين، قيمة خاصة للقافية، هذه النهايات الصوتية المتشابهة للأبيات في النص الشعري؛ حيث اختلفوا بشأن تعريفها اختلافاً بيناً يجعل الباحث أمام تراكم المادة مطالباً ببحث موسع في ذلك؛ فقد اشترط فيها قدامة أن تكون «عذبة الحرف سلسلة المخرج»[26] وأن «تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها»[27] ويقصد بكلامه هذا ما يسمى: التصريع ومعنى هذا أن لها أثراً موسيقياً يجب أن يتلاءم مع دلالة النص إذ «هي في المقام الأول خاصية إنشادية موسيقية، فمن شروطها ألا توضع لذاتها؛ وإنما يجب أن تكون جزءاً عضوياً في سياق البيت تتفق مع وزنه ومعناه، وهي إذن جوهرية وليست زيادة أو ملء فراغ»[28]. وأكثر من هذا، إنها تضطلع بدورين مركزيين: أولهما إيقاعي، ويتمثل فيما توفره من موسيقى ترفد بها الحركة الإيقاعية الكبرى؛ أي إيقاع البيت بأسره؛ ذلك أنها تصبح بمثابة مثير صوتي يستعاد عبر مجمل النص الشعري، وبمثابة النغم الإيقاعي الذي يشهد نوعاً من التواتر والتتابع. وثانيهما دلالي، ويتمثل أساساً، في رفد الخطاب بدلالة جديدة تعمق دلالة البيت وتزيدها تبلوراً. إنها توصله إلى ذرى دلالية يعجز،

بدونها، عن الارتقاء إلى رحابها، بل هي مستقر تلتقي عنده جميع مكونات البيت وتنصهر فيه.

وقد ألح حازم القرطاجني على أن القافية لا يمكن أن تضطلع بدورها كاملاً في صلب الخطاب الشعري إلا متى احتلت «موضعاً ومنقطع الكلام وخاتمته»(29).

ونظراً لدورها الوظيفي، يؤكد جمال الدين بن الشيخ على أنه «سواء أكانت صيغة اسمية أو فعلية فإن بإمكانها احتلال جميع الوظائف والانضمام لأي من التركيبات المكونة للبيت وهو ما يسمى بنحويتها»(30).

إن القافية عندنا تشمل كل العناصر التي تلتزم في آخر كل أبيات النصوص الشعرية. ومن هذه العناصر ما هو صامت وما هو صائت؛ فهي لا تستلزم التجانس الصوتي للمقطع الأخير من البيت فقط، بل تستلزم ذلك، أيضاً، بالنسبة لبعض الحركات السابقة لهذا المقطع. وأساسها الروي الذي يلحقه المجرى والوصل والخروج، ويسبقه الردف والتأسيس والدخيل.

وسننطلق في معالجة هذا المكون الإيقاعي من أحد عناصره الفاعلة وهو الروي الذي نلتزم بشأنه تعريف الأخفش له كما جاء في اللسان بالصيغة التالية: «الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويلزم في كل بيت منها في موضع واحد»(31).

قافية الصوامت: الروي:

من خلال الإحصاء الذي قمنا به، لاحظنا أن العباس بن الأحنف استخدم في شعره اثنين وعشرين حرفاً (22) تتوزع على نصوص ديوانه حسب الترتيب التالي: الباء – الراء – النون – الدال – اللام – الميم – القاف – (السين – العين) – الفاء – التاء – الحاء – الكاف – (الألف – الهمزة) –

الـهـاء – (الـجـيـم – الـضـاد – الـيـاء) – (الـثـاء – الـزاي – الـطـاء – الـواو).
والجدول الذي سيوضح هذه الحروف هو على الشكل التالي:

الروي	مجموع التكرارات حسب النصوص	النسبة المئوية ٪	التكرارات حسب الأبيات	النسبة المئوية ٪
الهمزة/الألف	11	01.86	057	01.85
الباء	109	18.50	593	19.30
التاء	15	02.54	076	02.47
الثاء	01	00.16	004	00.13
الجيم	02	00.33	008	00.26
الحاء	14	02.37	058	01.88
الدال	63	10.69	351	11.42
الراء	88	14.94	500	16.28
الزاي	01	00.16	010	00.32
السين	23	03.90	095	03.09
الضاد	02	00.33	007	00.22
الطاء	01	00.16	003	00.09
العين	23	03.90	127	04.13
الفاء	18	03.05	104	03.38
القاف	27	04.58	141	04.59
الكاف	13	02.20	047	01.53
اللام	51	08.65	257	08.36
الميم	49	08.31	241	07.84

الروي	مجموع التكرارات حسب النصوص	النسبة المئوية ٪	التكرارات حسب الأبيات	النسبة المئوية ٪
النون	65	11.03	309	10.06
الهاء	10	01.69	0.70	02.27
الواو	01	00.16	004	00.13
الياء	02	00.33	009	00.29
	589	٪99.84	3071	٪99.89

نستقرئ من الإحصاء السابق أن الحروف المهيمنة على روي المتن الشعري عند الشاعر هي الباء والراء والنون والدال ثم اللام فالميم. وتتخذ هذه الهيمنة صورتها الواضحة من خلال جدول يختزل الجدول السابق الخاص بالتواتر، ويبين عدد ونسبة تكرار الحروف التي أشرنا إليها:

الحروف	مجموع التكرارات	النسبة المئوية ٪
الباء	109	18.50
الراء	88	14.94
النون	65	11.03
الدال	63	10.96
اللام	51	08.65
الميم	49	08.31
		٪72.12

يتبدى لنا أن الأصوات التي استعملت روياً متواتراً مخارجها من الشفتين، بل من الأسنان إلى الشفتين. فإذا اعتبرنا اللام والراء أسنانيتين

أمكن القول بأن حيزي الأسنان والشفتين هما مصدراً الروي عند الشاعر. ولكن يبقى صوت الباء الذي يرد وقد سبقه أو لحقه حرف من حروف المد كما في القوافي التالية: (نحيبي – شحوبي – نصيبي – مغيبي – مذيبي –... مشيبي ... طبيبي...) هو الطاغي. وتكرار هذا الصوت لم يقتصر على نهايات الأبيات، بل نلمحه، أيضاً، في ثنايا القصائد إلى جوار الأصوات الأخرى المهيمنة نصياً. وقد اخترنا كنموذج مؤشر على مدى إسهام الروي في بلورة الدلالة القصيدة (رقم 12) إذ لاحظنا من خلال معاينتنا لقافيتها أنها مردفة.

يلي روي الباء في الرتبة روي الراء الذي يعتبر عند علماء الأصوات حرفاً مجهوراً تكرارياً، والنون الأنفي، ثم الدال واللام المنحرف وأخيراً الميم الأنفي الشفوي الذي تترتب عنه غنة في الأسماع. وقد ورد روي الميم، في الغالب وقد لحقته ألف المد التي ليست من أصل الكلمة، والتي تعمدها الشاعر ليكسب القافية أكبر قدر من الامتداد الزمني لصوت الروي.

إن صوت «الباء» يتضافر – صوتياً – مع أصوات أخرى مهيمنة لتشكيل أهم خاصية وهي قوة الوضوح السمعي الخاصة بالحركات. وقد أشرنا سابقاً إلى أن هذه الأصوات ذات طبيعة مقطعية. ومن ثمة فهي مؤهلة لأن تكون في موقع السكتة الصوتية والوقفة الدلالية في آخر الأبيات التي شملتها. ولكن ما دلالة هذه الهيمنة؟

تنحصر دلالتها – على ضوء ذلك – في كونها أصواتاً تؤشر على لحظة القرار والبوح بالنسبة للعباس بن الأحنف وهو يمارس الشعر في هذا السياق الغزلي العفيف. إنها المستقر الذي يلجأ إليه وهو في خضم تفجير قوله الشعري.

قافيـة الصوائت:

تتميز القوافي في الديوان - حسب الحروف - بسيادة القافية المطلقة، تليها المردفة (بصوائت مد قبل حرف الروي)، ويعدها المجردة، ثم المؤسسة (بألف قبل الحرفين الأخيرين) وأخيراً المقيدة (51 مرة).

وتأسيساً على هذه الملاحظات، يمكن القول إن اعتماد الديوان «القافية المطلقة» في الدرجة الأولى يرجع، بالأساس، إلى إمكانياتها الصوتية الممتدة التي تتناسب والسياق الشعري المفعم بالشوق. وبذلك يصبح هذا الامتداد في النهاية مستقراً تشعر فيه نفسية الذات المبدعة بالارتياح لأنه يمثل آخر النفس؛ أي يصبح واقعاً في زمن قوي. وهي من حيث الحركة (أو المجرى) على الشكل التالي:

الحركة	التكرار	النسبة المئوية ٪
الكسرة	239	40.57
الضمة	151	25.63
الفتحة	148	25.12
المجردة من المجرى	051	08.65
		٪99.97

يتبدى أن مجرى الكسرة هو الطاغي، وإذا علمنا أن مخرج الكسرة من أدنى الحنك، ومخرج الضمة من أقصاه، ومخرج الفتحة بينهما تبين أن المجرى يكبر حظة من الاستعمال في شعر الشاعر بقدر ما يكون مخرجه أقرب إلى الشفتين، «بل تذهب بنا هذه الإحصائيات إلى أن استخدام الحركات مجاري كان في القديم حسب درجات متصاعدة في (الكسرة > الضمة > الفتحة) فضلاً عن أنه كان متناسباً تناسباً واضحاً مع درجة القوة فيها (الكسرة أقوى من الضمة، والضمة أقوى من الفتحة»[32].

ولعل هذا لم يكن بعيداً عن وعي العباس بن الأحنف بتوظيف حركة الكسر بهذه الكمية نظراً لما تسحبه على القافية من جمالية تضم تموجات نغمية ما إن تصل إلى حرف الروي حتى تنساب في انكسار مخلفة ورائها رنيناً يأسر الأسماع.

على أن القافية في الديوان لم تقف عند حدود هذا الثابت المتمثل في التكرار أواخر الأبيات لحروف الروي وحركات القافية، بل اتسع مداها الصوتي وتنوع بأجراس داخلية أخرى منها:

* التصريـــع:

وينطبق عليه ما ينطبق على القافية من أنه تجانس صوتي بين خاتمتي الشطر الأول والشطر الثاني من أول بيت في القصيدة؛ وهو «في حقيقته ليس إلا ضرباً من الموازنة والتعادل بين العروض والضرب، يتولد منها جرس موسيقي رخيم. وهو لذلك من أمس الحلى البديعية بالشعر، وأقربها إليه نسباً، وأوثقها به صلة»(33).

وإذا كانت وظيفة التصريع عند علماء الشعر العرب الإيحاء منذ الاستهلال بطول القصيدة، فإن ما يلفت النظر في تصريع العباس بن الأحنف هو:

- إنه يشكل استثناءً إذ طال نصوصاً في أغلبها مقطوعات ونتفاً تليها القصائد.

- إنه يشكل - تقريباً - الثلث إذ يبلغ عدد النصوص الخاضعة لهذا القانون 176/589 ؛ أي بنسبة 29.86٪.

- وخرقاً للقاعدة المتواضع عليها؛ أي كونه عنصراً يرتبط بالقصائد الطويلة فقط. ويمكن تبرير هذه الظاهرة التي يتفرد بها العباس بن الأحنف بكونه

يتراجع عن إبداع نص طويل تبعاً للحظة الكتابة عنده، وينتج عوض ذلك نصاً قصيراً أكثر كثافة ودلالةً.

- إنه يجعلنا ندرك منذ البداية – وبدون استثناء – أن هذا الخطاب الشعري ذو طبيعة خاصة تتعلق بالغزل العفيف. ومن ثمة دوره التهييئي لتلقي هذا الخطاب المتفرد.

- إن هذا التواتر الذي سنوضحه بجدول إحصائي لاحق، يكشف عن ذاكرة شعرية لدى الشاعر.

النوع	التكرارات	النسبة المئوية ٪
القصائد	40	06.79
المقطوعات	93	15.78
النتف	41	06.96
الأبيات اليتيمة	02	00.33
	176	29.86

ومن بين نماذجه:

في النتف:

ن 1/249 – ارع المنى واصلاً وإن هجرا فاجزع فشر العشاق من صبرا / المنسرح

ن 1/549 – أفي المقيمين أنتم أم مع الظعن؟ أشكو إلى الله ما ألقى من الحزن / البسيط

وفي المقطوعات:

م 1/2 – إلى الله أشكو إنه موضع الشكوى فقد صدعني بالمودة من أهوى / الطويل

م 1/18 – ما أنكأ البين لقرح القلوب شيب رأسي قبل حين المشيب /السريع

م 1/467 – نظر العيون إلى «ظلوم» نعيم إن السرور يقيم حيث تقيم / الكامل

وفي القصائد:

ق 1/381 – أزار «أبا الفضل» الخيال المؤرق «لفوز»؟ نعم، والطيف مما يشوق / الطويل

ق 1/423 – ألا ليت شعري ما أقول وقد ضن الحبيب فما ينيل / الوافر

* والقوافي الداخلية:

كثيراً ما يبادر العباس بن الأحنف إلى خلق تقفية على مستوى الأعاريض وبدايات الأشطر بالإضافة إلى القوافي المعتادة في نهايات الأبيات والتي تتشابه صوتياً.

– تقفية الأعاريض في:

ن 1/115 – سلبتني من السرور ثيابا وكستني من الهموم ثيابا / الخفيف

ن 2/215 – كلما أغلقت من الوصل بابا فتحت لي من المنية بابا

ن 3/115 – عذبيني بكل شيء سوى الصد فما ذقت كالصدود عذابا

– تقفية بدايات الأشطر في:

ن 16/168 – إني لأجحد حبكم وأسره والدمع معترف به لم يجمد / الكامل

ن 17/168 – الدمع يشهد أنني لك عاشق والناس قد علموا وإن لم يشهد

ن 20/416 – ومازلن حتى نلن ما شئن بالرقى وحتى أصاخت للخديعة والختل / الطويل

ن 21/416 – وحتى بدت منها الملالة والقلى وعهدي «بفوز» لا تمل ولا تقلي

* القوافي الصرفية/ النحوية:

إذ أخذنا القصيدة ونظرنا إلى قوافيها، فإننا سنجد أنها تتميز بهيمنة الجموع:

(مستوسقات... مترعات... هاملات... صفات... مستخفيات... داخلات... الباكيات... الأمهات... العاذلات... الوشاة... المكرمات...).

وإذا نظرنا، كذلك، إلى المقطوعة رقم 130، فإننا سنلحظ نفس الشيء، بينما تنفرد المقطوعة رقم 131 بالهيمنة المطلقة للفعل على قوافيها: (طلبت - صنعت - علمت - شهدت - انطلقت - غضبت - فعلت...).

وبتأملنا في قافية القصيدة 129 على سبيل التمثيل، نلحظ أنها تتأسس على مجموعة من الكلمات التي يمكن وضعها تحت عناوين تحدد حقولها الدلالية، إلا أن ما يستحوذ من هذه الكلمات على القافية هو حقل المعاناة والرقابة المتمثل في: (هاملات - داخلات - باكيات - فرات - ممات.../ مستحفيات - عاذلات - وشاة...).

الـوزن:

لقد اعتنى العرب بالعروض عناية فائقة، واعتبروا البنية الإيقاعية عنصراً قاراً في كل خطاب شعري كما أجمعوا على أن أبرز ما يتميز به الشعر عن غيره من أنواع الخطاب «إنما هو الوزن الذي تنتظم في إطاره المقاطع الصوتية والقوالب الإيقاعية»[34]، بل إنه في أغلب الأحيان أهم عنصر في الخطاب الشعري؛ إذ يشكل المكون الأساس لبنية الإيقاع. يقول ابن رشيق: «الوزن أعظم أركان الشعر وأولاها خصوصية به»[35] والشعر «لا يكون شعراً حتى يكون له وزن وقافية»[36].

يتبين على ضوء هذا، أن الوزن - إلى جانب القافية - يسهم في تكثيف الجانب الإيقاعي، ورفد الخطاب بطاقة فنية يعجز عن الارتقاء إليها في غيابهما. ومن ثمة، تتحدد مهمته الأولى. أما وظيفته الثانية، وهي أكثر أهمية، فتتجلى في دوره التمييزي؛ أي أن الوزن حين يحل في الخطاب يقيه من التلاشي فيما ليس منه.

ويذلك يصبح الوزن هاماً جداً – حسب النظرية العربية – من حيث فاعليته فهو يسهم في تعميم ظاهرة الإيقاع وتكثيفها من الخارج بطريقة يصبح معها بمثابة الأرضية التي على أديمها تنغرس بقية المكونات المولدة للإيقاع في الخطاب الشعري.

وفيما يخص هذا المستوى، ارتأينا – كخطوة أولى – أن الطريق الذي سنسلكه في التعرف على الأوزان الشعرية في المتن سيتخذ سبيلين: أولهما وضع جدول يسجل أنواع البحور التي مال إليها الشاعر، وثانيهما إعطاء جدول لتواتر كل بحر من البحور حسب نوعية النصوص. ونرى بأن هذين السبيلين أقرب إلى استقراء نوعية توزيع البحور الشعرية داخل خارطة المتن عند الشاعر، والتعرف على أهم تشكيل إيقاعي هيمن على المتن كله، ماداما يعتمدان على الإحصاء واستخلاص الحقيقة من النصوص.

الجدول رقم (1)

البحور	التكرارات	النسبة المئوية في الشعر القديم حسب إحصائيات إبراهيم أنيس[37]	النسبة المئوية في الديوان
الطويل	144	24.44	36
الكامل	094	15.95	12
البسيط	086	14.60	12
السريع	061	10.35	03
الخفيف	057	09.67	08
الوافر	045	07.64	11
المتقارب	029	04.92	04

البحور	التكرارات	النسبة المئوية في الشعر القديم حسب إحصائيات إبراهيم أنيس[37]	النسبة المئوية في الديوان
الرمل	025	04.24	02
المنسرح	023	03.90	03
الهزج	010	01.69	01
المديد	006	01.01	01
المجتث	005	00.84	-
الرجز	004	00.67	04
المجموع	589	٪99.92	

يتجلى لنا بوضوح، أنه اعتمد في بناء نصوصه على ثلاثة عشر وزناً (13) عروضياً. ويمكن ترتيب هذه البحور ترتيباً تنازلياً؛ فقد تكرر بحر الطويل (144 مرة)

والكامل (94 مرة)، فالبسيط (86)، ثم السريع (61)، والخفيف (57)، والوافر (45)، والمتقارب (29) والرمل (25،) فالمنسرج (23) والهزج (10 مرات)، ثم المديد (06)، فالمجتث (05 مرات) وأخيراً الرجز (04 مرات).

وبالمقابل، فإن البحور التي لم يشغلها الشاعر هي المضارع والمتدارك والمقتضب. وبالرغم من أن التكرار شمل، تقريباً، شتى الأوزان، فقد حاولنا أن نتبين أي البحور العروضية كان أوسع حيزاً، وأرحب نطاقاً لتحمل التكرار أكثر من غيره. وقد لاحظنا أن الأوزان المهيمنه قياساً إلى غيرها هي: (الطويل – والكامل – ثم البسيط).

وللاقتراب أكثر من حقيقة استعمالات الشاعر للأوزان الشعرية نفضل توزيعها على الشكل التالي:

الجدول رقم (2)

البحور/البناء	القصائد	المقطوعات	النتف	الأبيات اليتيمة
الطويل	17	50	71	06
الكامل	10	45	35	04
البسيط	12	31	38	05
السريع	03	31	27	-
الخفيف	07	27	22	01
الوافر	08	20	17	-
المتقارب	03	16	10	-
الرمل	01	16	08	-
المنسرح	01	06	15	01
الهزج	02	08	-	-
المديد	-	04	01	01
المجتث	01	04	-	-
الرجز	01	01	02	-
	66	259	246	018

نلاحظ من خلال هذا الجدول (2) أن نوعية النصوص تكرس نفس نسبة التواتر بالنسبة للأوزان؛ حيث إن الطويل يوجد، دائماً، في طليعتها يليه الكامل والبسيط. وهكذا، فالهيمنة المطلقة تعود إلى هذا الثالوث الوزني (أو

العروضـي) المكون من: الطويل/ الكامل/ البسيط بالنسبة لجميع النصوص داخل المتن. على أن المقطوعات والنتف تختص، إلى جانب ذلك بسيادة وزن السريع والخفيف والوافر.

ولأن خارطة الأوزان تظل غير مجدية حسب النصوص، فإننا سنعمل على رسم حدودها انطلاقاً من الأبيات كي تتضح صورة تواترها أكثر، وتكتمل رؤيتنا لها:

الجدول رقم (3)

البحور/البناء	القصائد	المقطوعات	النتف	الأبيات اليتيمة	التكرار	٪
الطويل	334	263	164	06	767	24.97
الكامل	191	201	080	04	476	15.49
البسيط	217	148	092	05	462	15.04
الخفيف	106	125	052	01	284	09.24
السريع	058	149	067	-	274	08.92
الوافر	122	088	044	-	254	08.27
المتقارب	074	084	025	-	183	05.95
الرمل	011	088	020	-	119	03.87
المنسرح	011	033	039	01	084	02.73
الهزج	035	046	-	-	081	02.63
المجتث	014	021	-	-	035	01.13
الرجز	020	007	033	-	030	00.97
المديد	-	018	003	01	022	00.71
المجموع	1193	12-71	589	018	3071	٪99.92

بتأمل هذه الجداول الإحصائية (1-2-3- 1) نستخلص ما يلي:

- أن الوزن المثال عند العباس بن الأحنف هو الطويل (767 بيتاً)، يليه الكامل (476 بيتاً) فالبسيط (462 بيتاً)؛ وهي أوزان تدخل في نطاق مجموعتين تهيمن عليهما المقاطع الطويلة:

1 – مجموعة 28 مقطعاً: (08 قصيراً و20 طويلاً): وتضم الطويل والبسيط...

2 – مجموعة 30 مقطعاً: (18 قصيراً و12 طويلاً): وتتضمن الكامل...

- أن هذه الخارطة تعد – تقريباً – نسخة طبق الأصل بحيث احتفظ كل وزن من الأوزان المهيمنة بمرتبته الأصلية مع تغير طفيف بخصوص الأوزان الأخرى.

وهكذا نستقرئ أن حظ الوزن من التكرار يكبر بقدر ما يكون الفارق بين مقاطعه القصيرة والطويلة كبيراً لأن هذا الصنف من الأوزان (الطويل وما شاكله من الأوزان الكثيرة المقاطع كالكامل والبسيط...) تفسح المجال أمام الشاعر لممارسة التعبير؛ خاصة في السياقات الوجدانية التي تقتضي طول النفس.

ومعلوم أن هذا الأخير يتسع مداه مع خاصيات البحور الطويلة التي تستوعب قدراتها الموسيقية مثل هذا النمط من التعبير. ولتبيان هذا كله نعود إلى القصيدة (رقم 12) التي تميزت بهيمنة المقاطع الطويلة قياساً إلى المقاطع القصيرة.

ويمكن استجلاء صورة التراكم المقطعي الخاص بهذه القصيدة على الشكل التالي:

- فقد بلغت المقاطع الطويلة حوالي 318 مقطعاً.

- وبلغ عدد المقاطع المتوسطة حوالي 348 مقطعاً.
- في حين وصل عدد المقاطع القصيرة إلى 501 مقطعاً.

ومعنى هذا أن سيطرة المقاطع الطويلة كمياً لابد له من وظيفة ودلالة تستوجبان الكشف انطلاقاً من:

- أن المقطع صوت دال مركب من حرف مصوت ومن حرف غير مصوت[38].
- أو هو «مزيج من صامت وحركة يتفق مع طريقة اللغة في تأليف بنيتها، ويعتمد على الإشباع التنفسي»[39].
- وأن الفارق الزمني بين المقاطع وارد إذ إن أمد النطق بالمقاطع الطويلة والمتوسطة هو ضعف أمد النطق بالمقاطع القصيرة؛ فالقصيدة (رقم 12) تتأسس من حيث دلالتها العميقة، على لحظة الذكرى؛ ذلك أن العباس بن الأحنف يعيش – باستمرار – زمن الانتظار؛ انتظار «فوز» الغائبة والحاضرة معاً، يتشوق إليها ويحن إلى زمن فردوسي مفقود. فتبدع ذاته القصيدة عبر إيقاع المعاناة والعذاب المؤسسين على جدل الغياب/ والحضور، وامتداد المكان/ وثقل الزمن، عبر انشطار الذات وتصعدها تحت فعل التيه واللاقرار... وهكذا يستعيض العباس بن الأحنف عن مرارة الولقع بالحلم/ بالشعر فتنساب الكلمات متزاحمة متآزرة؛ وتتضافر الأصوات والصيغ والمقاطع لتشكيل بوتقة التعبير وتجتاز بالذات إسار الكبح لعلها تبوح وتقول كل شيء. تتزاحم الكلمات، إذن، عاكسة تدافع الأحاسيس والانفعالات. وتختار الذات الشاعرة وعياً أو لاوعياً معادلاً إيقاعياً بؤرياً (Focal) هو وزن بحر الطويل ذي المقاطع الطويلة التي تنسجم مع طبيعة التجربة الشعرية حيث يستطيل النفس الشعري عبر إيقاعات التراكم الكمي لتلك المقاطع فيشكل سيمفونية إشباع الذات

لرغباتها المحظورة في الزمن الواقعي؛ وذلك عبر التناغم الصوتي (المقطعي – النبري – التنغيمي) للخطاب الشعري. فالعباس بن الأحنف يحترق بنيران الهوى والشوق ويكتوي بلهيب الهجر والكبح. وهذا ينعكس عبر اللغة والإيقاع معاً إذ يتجاوز التعبير (البوح) مدى الشطرين ليطال القصيدة من خلال تراكم المقاطع الطويلة التي تستوعب ظواهر صوتية متجانسة مثيرة ومؤثرة، ونقصد بذلك طغيان أصوات الراء واللام والميم والنون، وكذا تكرار أصوات اللين (خصوصاً الألف والياء). فضلاً عن تواتر صوت الباء روياً.

ومعنى ذلك، أن ثمة صلة عضوية تحكم كل هذه الظواهر إذ العلاقة بينها علاقة احتواء حيث تتكاثف الموسيقى المنبعثة من كل منها وتتنامى لتشكل كتلة إيقاعية دالة؛ تتضافر في تلاحم أوثق عضوية مع المعجم والصورة والدلالة؛ فيتولد – أخيراً – عن هذا النسيج العضوي ما نسميه الكون أو العالم المتخيل عند العباس بن الأحنف.

الهوامش

1) إدريس بلمليح (1984): الرؤية البيانية عند الجاحظ – دار الثقافة – البيضاء – ط 1 – ص: 157.

2) انظر:

Molino- Tamine (1982): Introduction à I' analyse Linguistique de la poésie- presses universitaires- paris. P: 8.

3) ابن طباطبا (1957): عيار الشعر – تحقيق: طه الحجازي ومحمد زغلول سلام – القاهرة – ص 5.

4) المبرد (1932): الرسالة العذراء – تحقيق: زكي مبارك – القاهرة – ط 2 – ص: 60/ عن محمد لطفي اليوسفي (1992) – ص: 51.

5) المبرد: المرجع نفسه – والصفة نفسها.

6) الجاحظ (د – ت): البيان والتبيين – تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون – دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع – ط 4 – ج 1 – ص 67 (بتصرف).

7) انظر:

O. Brik (1965): Ry thme et syntaxe, in (théorie de la literature) (textes des F. Russes), réunis, Présentés et traduits par tzeventan todorov. Coll (Tel quell) ed. Seuil- paris .P.P: 146- 149 (بتصرف).

8) محمد لطفي اليوسفي (1992): الشعر والشعرية – نشر الدار العربية للكتاب – طرابلس/ تونس ص: 62.

9) انظر:

Youri Lotman (1973): la structure du texte artistique galimard- paris- p: 163.

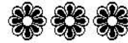
10) Ibid- P:165

انظر كذلك: محمد بنيس (1990): الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها – نشر دار توبقال- البيضاء – ج 3/ ط 1 – ص.ص: 147-157.

وهو من الباحثين الذين أولوا بنية التكرار أهمية قصوى نظراً لحضورها المتميز في الخطاب الشعري.

11) فاطمة محجوب (1977): مقالة التكرار في الشعر – مجلة الشعر – العدد الثامن – ص: 29.

12) ابن رشيق (1988): العمدة في محاسن الشعر وآدابه – تحقيق: الدكتور محمد قرقزان.



رثاء البلدان في الشعر العربي

محمد عيد الخربوطلي(*)

مقدمــة:

الرثاء من الموضوعات البارزة في شعرنا، إذ طالما بكى شعراؤنا من رحلوا عن دنياهم وسبقوهم إلى الدار الآخرة، وهو بكاء يتعمق في القدم منذ وُجِدَ الإنسان، ووُجد أمامه هذا المصير المحزن، مصير الموت والانتقال للدار الآخرة.

لكل أمة مراثيها، والأمة العربية من الأمم التي تحتفظ بتراث ضخم من المراثي، وهي تأخذ عندها ألواناً ثلاثة، الندب والتأبين والعزاء، أما الندب فبكاء الأهل والأقارب حين يعصف بهم الموت، فيئن الشاعر ويتفجع، إذ يشعر بلطمة مروعة تصوَّب إلى قلبه، فقد أصابه القدر في ابنه أو في أبيه أو في أخيه، وهو يترنح من هول الإصابة ترنح الذبيح، فيبكي بالدمع الغزار، وينظم الأشعار يبث فيها لوعة قلبه وحرقته، فيبكي ويلحن بكاءه على قيثارة شعره تلحيناً مشجياً كله آلام ومسرات.

والشاعر لا يندب نفسه وأهله فحسب، بل يندب أيضاً من ينزلون منه

(*) باحث سوري.

منزلة النفس والأهل ممن يحبهم ويؤثرهم، ويرثي أيضاً البلدان والأوطان حين تسقط مهيضة الجناح في يد الأعداء، فينوح عليها الشعراء مصورين محنتها الكبرى وكارثتها العظمى.

وليس التأبين نواحاً ولا نشيجاً على هذا النحو، بل هو أدنى إلى الثناء منه إلى الحزن الخالص، إذ يخر نجم لامع من سماء المجتمع، فيشيد به الشعراء منوهين بمنزلته السياسية أو العلمية أو الأدبية، وكأنهم يريدون أن يصوروا خسارة الناس فيه، ومن هنا كان التأبين ضرباً من التعاطف والتعاون الاجتماعي، فالشاعر فيه لا يعبر عن حزنه وإنما يعبر عن حزن الجماعة وما فقدته في هذا الفرد المهم من أفرادها.

والعزاء مرتبة عقلية فوق مرتبة التأبين، إذ نرى الشاعر ينفذ من حادثة الموت الفردية التي هو بصددها إلى التفكير في حقيقة الموت والحياة، وقد ينتهي بهذا التفكير إلى معانٍ فلسفية عميقة، فإذا بنا نجوب معه في فلسفة الوجود والعدم والخلود.

الرثاء عند الأمم:

عرف العرب الرثاء منذ العصر الجاهلي، إذ كان النساء والرجال جميعاً يندبون الموتى، كما كانوا يقضون على قبورهم مؤبِّنين لهم مُثنين على خصالهم، ولا نرتاب في أن الرثاء بدأ عند العرب كما بدأ عند كثير من الأمم الأخرى بصورة تشبه أن يكون سحراً حتى يطمئن الميت في مرقده، وقد يكون من أقدم صور الرثاء عند العرب ما نُقش على قبور الأقيال والأذواء في اليمن والأمراء في الحيرة وعند الغساسنة في الشام، فعلى قبورهم كانوا يكتبون أسماءهم وألقابهم تخليداً لذكراهم وتمجيداً لأعمالهم.

والرثاء يقترن بالموت، وليس في العالم أمة لم تعرف الرثاء كما أنه

ليس فيه أمة لم تعرف الموت، فالرثاء وُجد عند كل الأمم والشعوب بادية وراقية متحضرة، ففي الأدب الفرعوني القديم نجد صوراً مبثوثة، تارة منفصلة وتارة متصلة ببعض القصص كقصة الآلهة (أوزيريس وسيت وإيزيس)، ومن يقرأ في التوراة يرى ألواناً مختلفة من الرثاء، فتارة يجد بكاءً وندباً، وتارة يجد نحيباً ونواحاً، ذلك نرى الرثاء في الشعر اليوناني له مكان بارز، وقد اشتهر به شعراء مختلفون مثل (أرخلوكوس وسافو وسيمونيدس)، ومعروف أن الأدب العربي الحديث احتذى الأمثلة اليونانية والرومانية، ومن هنا شاع فيه الرثاء على نحو ما شاع عند اليونان والرومان، ففي الشعر الإنكليزي نجد (تشوس) أبا هذا الشعر ينظم قصيدته الطويلة في زوجة (الدوق لانكستر) وسماها (كتاب الدوقة) ومازال الشعراء الإنكليز ينظمون مراثي مختلفة حتى بذّهم ملتن بمرثيته لسيداس، وفيها يرثي رفيقه في الجامعة بعد أن غرق في البحر، وهناك الشاعر (لادونس لشلي)، وقد اشتهر برثائه للشاعر كيتس الذي مات شاباً، كذلك رثى الشاعر (توماس جراي) الطبقة الكادحة في الريف، وشعراء الأدب الفارسي احتذوا الرثاء في الشعر العربي، خاصة في رثائهم لآل البيت، فجاؤوا بالروائع التي لا تحصى، كذلك يلتقي معهم شعراء الأدب التركي، وقد عرف منهم الشاعر عبدالحق حامد، فله ديوان (مقبر) الذي يرثي فيه زوجته.

مما تقدم نكاد نجزم أنه لا توجد أمة مهما أوغلت في البداوة أو صعدت في مراقي الحضارة إلا وهي تبكي موتاها بكاء يصور حزن الإنسان على أخيه.

رثاء البلدان:

مع تطور أنظمة الحكم عند العرب وارتقائها، ووجود حواجز بين الحكام من جهة والرعية من جهة أخرى، وما تلا ذلك من فتن وثورات أدّت

إلى كوارث وحروب داخلية ذهب قتلى كثيرون ضحاياها، كثر الرثاء السياسي من ناحية، ورثاء المدن والبلدان من ناحية أخرى.

ففي الرثاء السياسي يظهر تكلّف الحزن، واصطناع الأسى واضحاً، إن لم تكن صلة الراثي بالمرثي قوية، وعلى العكس من ذلك فإن كانت الرابطة قوية، اضطر الراثي إلى إخفاء كثير من مشاعره تجاه الوالي الراحل، خشية إثارة حفيظة من يخلفه في الحكم، وهذا تماماً ما حدث مع البحتري عندما قُتل صديقه الخليفة المتوكل العباسي، واتُّهم وقتها ابنه المنتصر الذي استلم الحكم بعده بتدبير مقتل أبيه، فرحل البحتري ونفّس عن مصابه بقصيدته السينية في وصف إيوان كسرى، ومع ذلك فقد نفّس عما بداخله في قصيدة أخرى.

ولعل رثاء المدن والديار يُعد امتداداً للرثاء السياسي أو هو نتيجة من نتائج الحروب السياسية، سواء كانت داخلية أم خارجية.

وهناك قصائد كثيرة رثى بها أصحابها كثيراً من الدول الزائلة ويكوها وندبوها، كما فعلوا ذلك بالبلدان حين نزلت بها الحوادث القاصمة، أو استعمرتها بعض الدول الغاصبة، ومن البلدان العربية والإسلامية التي رُثيت:

1 - بغداد:

يقول أحد الشعراء واصفاً ما حلّ ببغداد من خراب ودمار، إثر الخلاف الذي جرى بين الأخوين الأمين والمأمون، والذي أذكت الشعوبية الحاقدة ناره وأضرمت أواره.

من ذا أصابك يا بغدادَ بالعين
ألم تكوني زماناً قُرّة العين؟

أستودعُ الله قوماً ما ذكرتُهُمُ
إلا تحدَّرَ ماءُ العينِ من عيني
صاحَ الغرابُ بهم بالبين فافترقوا
اذا لقيت بهم من لوعة البين؟

وهذه هي أول كارثة ساحقة حاقت ببغداد، ولعلها أول بلد في الشرق ينزل فيها ذلك، حيث حرقها ابن طاهر قائد المأمون وسلط عليها مجانيقه، فتحولت بغداد إلى نار أتت على كل شيء فيها، وصارت قصورها التي كان يتغنى بها الشعراء خراباً وكأنها لم تكن شيئاً مذكوراً، هذه الحادثة التي أتت على بغداد أثرت في قلوب كثير من الشعراء، فقال فيها بعضهم يرثيها ويبكيها:

بكت عيني على بغداد لمَّا
فقدتُ عصارةَ العيش الأنيقِ
أصابتُها من الحُسَّاد عينٌ
فأفنت أهلها بالمنجنيقِ
فقومٌ أُحْرِقوا بالنار قَسْراً
ونائحةٌ تنوح على غريقِ
وصائحةٌ تنادي واصحابي
وقائلة تقول أيا شقيقي
ومغتربٌ بعيدُ الدار مُلقىً
بلا رأسٍ بقارعة الطريق
ولا ولدٌ يعرج على أبيهِ
وقد هرب الصديق عن الصديق

وعندما دخل التتار بغداد وهدموها وأبادوا معالمها وقتلوا أهلها وأحرقوا مكتباتها وأزالوا معابدها، قال شاعر مبيناً ذلك:

لسائل الدمعِ عن بغدادَ أخبارُ
فما وقوفُك والفتيان قد ساروا
تاجُ الخلافة والرَّبعُ الذي شَرُفَتْ
به المعالمُ قد عفَّاه إقْفارُ
أضحى لحيْفَ البلى في ربعهِ أثَرُ
وللدَّموع على الآثار آثارُ

2- البصرة:

البصرة مجمع البحرين الأجاج العذب بلد النخيل الباسقات بطلعها النضيد، البصرة نافذة العراق المُشرعة على نسائم الخليج العربي، وبندقية الشرق، ولؤلؤة الخليج، البصرة التي قال فيها هارون الرشيد (نظرنا فإذا كل ذهب وفضة على وجه الأرض لا يبلغ ثمن نخل البصرة).

البصرة القديمة كانت مكان مدينة الزبير الحالية، وتعد البصرة إحدى الولايات الإدارية الثلاث التي يضمها العراق (بغداد والموصل والبصرة).

البصرة التي عُرفت بعدة أسماء فقبل الإسلام عرفت باسم الخريبة وبعد بنائها سميت بأم العراق وخزانة العرب وعين الدنيا وذات الوشامين والبصرة العظمى والبصرة الزاهرة والفيحاء، كما عرفت في العهد الآرامي باسم (بصرياتا)، البصرة التي قيل إن فيها حوالي عشرين ألف نهر، هذا العدد الذي شكك فيه الجغرافي ابن حوقل لكنه عندما زارها أقرَّ بصحته.

إنها البصرة التي قال فيها الشاعر ابن أبي عيينة المهلبي يمدحها:

يا جنَّة فاقت الجنانَ، فما

يـعـد لـهـا قـيـمـةٌ ولا ثـمـن

ألـفـيـتـهـا فـاتـخـذتـهـا وطـنـاً

إن فـؤادي لـمـثـلـهـا وطـنُ

وقال متشوقاً إليها بعدما فارقها إلى جرجان:

فـإن أشـكُ مـن لـيـلـي بـجـرجـان طـولـه

فـقـد كـنـت أشـكـو مـنـه بـالـبـصـرة الـقـصـر

فـيـا نـفـسُ قـد بـدّلـتِ بـؤسـاً بـنـعـمـةٍ

ويـا عـين قـد بـدلـت مـن قـرّة عِـبَـر

إلى أن يقول:

فـيـا نـدمـي إذ لـيـس تُـغـنـي نـدامـتـي

ويـا حـذري إذ لـيـس يـنـفـعـنـي الحـذر

وقـائـلـة: مـاذا نـبـابـك عـنـهـم؟

فـقـلـت: لـهـا لا عـلـم لـي، فـاسـألـي الـقـدر

هذه البصرة تم حرقها كاملة أو أجزاء كبيرة منها عدة مرات في التاريخ، فقد تم حرقها من قبل الخوارج عند دخولهم إليها، وكذلك عند احتلال الزنج لها، وعند ثورتهم خرج أخو الخليفة العباسي للقضاء عليهم، وقبل أن يتم عمله حدثت ثورة أخرى في إيران، فاستقل قائد الزنج ذلك، فقويت شكيمته وزاد عدد جنده، فاقتحم البصرة، وأحدثت مجزرة وحشية قتل فيها من أهل البصرة ما يقرب من مليون شخص، وسبيت النساء، وبيع

من بقي بيع العبيد، وأحرقت معظم أجزاء المدينة، إلى أن عاد أخو الخليفة وقاتلهم إلى أن قضى عليهم.

وقد رثى الشعراء البصرة كثيراً وبكوها بعد ذلك، وممن تأثر بذلك ابن الرومي، فنظم قصيدة طويلة في بكائها وأهلها ومما قاله فيها:

كم أغَصُّوا من شاربٍ بشرابٍ
كم أغصُّوا من طاعمٍ بطعام

كم ضنينٍ بنفسه رام مَنْجىً
فتلقوا جبينَه بالحسام

كم أخٍ قد رأى عزيز بنيهِ
وهو يُعْلى بصارم صمصام

كم رضيع هناك قد فطموه
بشبا السيف قبل حين الفطام

كم فتاةٍ بخاتم الله بكْرٍ
فضحوها جهراً بغير اكتتام

كم فتاة مصونةٍ قد سَبَوْها
بارزوا وَجْهُها بغير لثامِ

صبَّحوهم فكابدَ القوم منهم
طول يوم كأنه ألف عامِ

ويستمر في قصيدته يصور حريق الزنوج لقصور البصرة، ويبكي

رسومها وأطلالها ومسجدها، ويستنجد بالعرب والمسلمين لنصرة إخوتهم بالبصرة، ويدعوهم لينفروا خفافاً وثقالاً حتى ينتقموا من الزنوج ومن وراءهم شر انتقام.

وممن رثى البصرة في فتنتها وإحراق الزنوج لها أبو ناظرة السَّدوسيّ، وهو من أهل العلم والمعرفة بكلام العرب وحسن التصرف فيه كما وصفه المبرد في التعازي والمراثي، وقال فيه (رثى البصرة وأهلها بكلام عربي فصيح ينبئ أنه كلامُ موجعٍ يخرج عن نية صادقة من ألفاظ رجل لا عَجزٍ يقعد به بلوغ الحاجة، ولا إسرافٍ في قوله وتمحُّلٍ يتجاوز به القدر)، وقد بلغت قصيدته سبعين بيتاً من البحر الطويل (وهكذا نجد معظم قصائد الرثاء من البحر الطويل) ونذكر منها قوله:

مَنازِلَنا هلْ مِنْ إيابٍ مُؤَمَّلٍ
إليكَ، إذا ما آب كُلُّ غريبِ!

وهلْ نحْنُ يوْماً عائدونَ ذوي غِنىً
وَمُنْتَجَعٍ للمُعْتَفينَ خصيبِ

فذو العِزِّ منّا مسْتَكينٌ وذو الغنى
كأن لمْ يكنْ ذا رُتبةٍ وركوبِ

فما حَلَّ بالإسلام مثلُ مصابِنا
وسلْطانُنا للدِّينِ حقٌّ غصوبِ

ومنها قوله:

نعَتْ أرضنا الدُّنيا إلينا وأدْبَرَتْ
بكُلِّ نعيمٍ في الحياةِ وطيبِ

وما كانت الدُّنيا سوى البلدِ الذي
خلا اليومَ منْ داعٍ به ومجيبِ

وما عيْشُ هذا النَّاس بعدَ ذهابهِ
بعيْشٍ ولا مغْناهُمُ برغيبِ

إذا الدَّمْعُ لم يُسعدْ كئيباً فإنَّني
سأبْكي وأُبْكي الدَّهرَ كُلَّ كئيبِ

وما كلُّ بصريٍّ شكا بمُفَنَّدٍ
ولا كُلُّ بصْريٍّ بكى بمعيبِ

ولوْ أنَّ بصريّاً بكى كُنْهَ شجْوهِ
بكى بدمٍ حتَّى المماتِ صبيبِ

ويختمها بقوله:

فيا بصرُ كمْ منْ هالكٍ حسرةً
عليكِ ومنْ صبٍّ إليك طروبِ

عليكِ سلامُ اللهِ منَّا فإنَّنا
نرى العيشَ إلاَّ فيكِ غيرَ حبيبِ

وكأن شاعرنا يرثيها ويبكيها في عصرنا هذا، فلو أنه عاش في زماننا لما رثاها بأكثر وأبلغ، مما قاله فيها من قبل.

3 - صقلية:

ومن البلاد التي رثاها وبكاها الشعراء صقلية، حين سقطت في أيدي النورمان حوالي منتصف القرن الخامس للهجرة، فشاعرها ابن حمديس رثاها بعدة قصائد، ومما قاله:

أرى بـــلـــدي قـــد ســـامــــه الـــرومُ ذلـــةً
وكـــان بـــقـــومـــي عِـــزُّه مـــتـــقـــاعـــســـا

وكـــانـــت بـــلاد الـــكـــفـــر تـــلـــبـــس خـــوفـــه
فـــأضـــحـــى لـــذاك الـــخـــوف مـــنـــهـــن لابـــســـا

4 - القيـــروان:

وقد هاجم البدو في نفس التاريخ تقريباً مدينة القيروان وخربوها، فبكاها شعراؤها كما بُكيت غيرها، ومن ذلك ما قاله ابن شرف:

آهٍ لـــلـــقـــيـــروان أنَّـــةَ شَـــجْـــوٍ
عـــن فـــؤادٍ بـــجـــاحـــم الـــحـــزن يَـــصْـــلـــى

حـــيـــن عـــادت بـــه الـــديـــار قـــبـــوراً
بـــل أقـــول الـــديـــار مـــنـــهـــن أخْـــلـــى

بـــعـــد يـــوم كـــأنـــمـــا حُـــشِـــر الـــخـــلْـــ
ـــق حُـــفـــاةً بـــه عـــواري رُجْـــلـــى

مُـــزِّقـــوا فـــي الـــبـــلاد شـــرقـــاً وغـــربـــاً
يـــســـكـــبـــون الـــدمـــوع هَـــطْـــلاً ووَبْـــلا

5 - الأندلـــس:

في التاريخ الإسلامي لم يرث بلد كما رُثيت الأندلس بمدنها وبلدانها، عندما أخذ الأسبان الشماليون يستخلصونها لأنفسهم، وأخذت تتساقط منذ عصر ملوك الطوائف في حجورهم كما تتساقط أوراق الخريف.

هناك ارتفع صوت الشعراء يحذرون وينذرون ويستغيثون ويستنصرون ولكن ما من مجيب مثل ما يحصل في أيامنا هذه، فكم مستصرخ استصرخ العرب والمسلمين في فلسطين والعراق فهل من مجيب؟ اللهم إلا الاستنكارات والبيانات والإدانات، التي لا تسترجع شبراً واحداً مما فُقد.

وكانت كلما ضاعت بلدة أو مدينة في الأندلس ذرف الشعراء الدموع الحارة، ومن أكثر البلدان التي أكثر الشعراء من رثائها وندبها حين استولى الأسبان عليها (طُليطلة وبلنْسية وشاطبة وقرطبة وجيّان وإشبيلية حمص الأندلس)، ومن أروع ما قيل في ذلك قصيدة أبي البقاء الرُّندي المتوفى سنة 684هـ تلك المدن المسلوبة مركزاً على إشبيلية، ومما جاء فيها:

لكلِّ شيءٍ إذا ما تمَّ نُقصانُ
فلا يُغَرُّ بطيبِ العيش إنسانُ

هي الأمورُ كما شاهدتُها دولٌ
من سرّهُ زمنٌ ساءتْهُ أزمانُ

أين الملوك ذوُو التيجان من يمنٍ
وأين منهم أكاليلٌ وتيجانُ؟

وأين ما شادهُ شدّادُ في إرمٍ
وأين ما ساسهُ في الفرس ساسانُ؟

وقال فيها:

أعندكم نبأٌ من أهلِ أندلُس
فقد سرى بحديث القوم رُكبانُ

كم يستغيثُ بنا المستضعفون وهمْ
قتلى وأسرى فما يهتزُّ إنسانُ

ألا نفوسٌ أبياتٌ لهم همٌم؟
أما على الخير أنصارٌ وأعوانُ

يا من لذلّةِ قومٍ بعد عزِّهمُ
أحالَ حالهمُ جورٌ وطُغيانُ

بالأمس كانوا ملوكاً في ديارهمُ
واليومَ همْ في ديارِ الكفْرِ عُبدانُ

فلو تراهمِ حيارى لا دليلَ لهم
عليهمُ من ثيابِ الذُّلِّ ألوانُ

ولو رأيتَ بكاهُمْ عندَ بيعهم
لهالك الأمر واستهوتك أحزانُ

لمثلِ هذا يذوبُ القلبُ من كمدٍ
إن كان في القلب إسلامٌ وإيمانُ

وقد عُرف الشاعر ابن الأبار توفى 658هـ، بقصيدته السينية التي يرثي فيها مدينته بلنسية ويستنجد بالحفصيين في تونس لنجدتها، التي مطلعها:

أدرك بخيلك خيل الله أندلساً
إن السبيل إلى منجاتها درساً

6 - دولة بني الأفطس:

وهذا الشاعر عبدالمجيد بن عبدون الفهري الذي ولد في يابُرة وتوفي فيها سنة 529هـ وكان وزيراً في دولة الأفطس ودولة المرابطين، رثى دولة بني الأفطس بقصيدة قال فيها النويري (إن قصيدته هذه تعد من أشهر المراثي، وأمهات القصائد، لما فيها من الكثير من أحداث التاريخ) ولأهميتها ترجمت إلى عدة لغات، ومما قاله فيها:

الدّهرُ يفجعُ بعدَ العينِ بالأثَرِ
فما البكاء على الأشباحِ والصّورِ

أأنهاك أنهاك لا آلوك معذرةً
عن وقْفةٍ بين نابِ الليثِ والظُّفُرِ

فالدّهرُ حربٌ وإنْ أبدى مسالمةً
فالبيض والسُّمر مثل البيضِ والسُّمُرِ

فلا تغُرّنْكَ من دُنياك نومتُها
فما صناعةُ عينيها سوى السّهرِ

ما لِلّيالي - أقال اللهُ عثرتنا
من الليالي، وخانتْها يدُ الغيرِ -

كم دولةٍ وليتْ بالنصر خدمتها
لم تُبْقِ منها! وسلْ ذكراك من خَبَرِ

ويتابع في قصيدته ذكر كثير من الأحداث التاريخية، وعادة يذكر الراثي ذلك ليدرك المصاب أن مصيبته ليست بالمصيبة الكبيرة إذا ما قورنت بغيرها واحتملها أصحابها.

7 - دمشـــق:

دمشق التي صارت عاصمة العالم العربي والإسلامي بعد فتحها بقليل، ولكن دولة بني أمية لم يطل حكمها، حيث قضى عليهم بنو العباس ونقلوا مقر العاصمة إلى بغداد، وصارت دمشق مادة للشعراء يرثونها ويتحسرون على أيام عزها، فهذا عثمان بن الوليد القرشي يحذر الناس ويذكرهم بما حل بدمشق وملوكها من بني أمية، ويطلب منهم أن يتعظوا بما فعل الدهر بهم فيقول:

مــن يـأمــنُ الــدهــرَ ممــســاهُ ومــصــبـحــهُ
فـــي كــلّ يــومٍ لـــه مـــن مـــعْــشــرٍ جَــزَرُ

بــعـــد ابـــن مـــروانَ أودى بـــعـــد مـــقْـــدرةٍ
دانـــتْ لـــهـــيـــبـتـــهـــا الأمـــصـــارُ والـــكُـــوَرُ

ثـــمّ الـــولـــيـــدُ فـــســـلْ عـــنـــه مـــنـــزلـــهُ
بـــالـــشـــامِ والـــشـــامُ مـــغْـــسُـــلٌ لـــه خـــضـــرُ

وفـــي ســـلـــيـــمـــان آيـــاتٌ ومـــوعـــظـــةٌ
وفـــي هـــشـــامٍ لأهـــل الـــعـــقـــل مُـــعْـــتـــبـــرُ

كـــانـــوا مـــلـــوكـــاً يـــجـــرّون الـجـــيـــوش بمـــا
يـــقـــلُّ فـــي جـــانـــبـــيـــه الـــشـــوكُ والـــشّـــجـــرُ

فـــأصـــبـــحـــوا لا تُـــرى إلا مـــســـاكـــنـــهـــم
قـــفـــراً ســـوى الـــذّكْـــرِ والآثـــارِ إن ذُكـــروا

وهذا علاء الدين الأوتادي الدمشقي وهو من شعراء الشام عاش في

الفترة التي تعرضت فيها بلاد المسلمين لغزو التتار، يقول قصيدة منها أبيات توضح ما حل بدمشق من خراب على أيدي الغزاة سنة 696هـ:

أحسنَ الله يا دمشق عزاك
في مغانيكِ، يا عمادَ البلادِ

وبِرُستاقِ نيربيك، مع المِزّ
ةِ مع رونقٍ بذاك الوادي

وبأنْسٍ بقاسيونَ وناسٍ
أصبحوا مغنماً لأهلِ الفسادِ

طرقتهمْ حوادثُ الدّهْرِ بالقتْ...
...ل ونهب الأموالِ والأولادِ

وبناتٍ محجّبات عن الشمْ...
.س تناءتْ بهنّ أيدي الأعادي

وقصورٍ مشيّداتٍ تقضّتْ
في ذراها الأيامُ كالأعياد

حرّقوها وخرّبوها وبادت
بقضاءِ الإلهِ ربِّ العبادِ

وكذا شارعُ العُقيبةِ والقصـ...
ـرِ وشاغورها وذاك النادي

أصبحوا اليومَ مثل أمسٍ تقضّى
وبكتهمْ سماؤهم والغوادي

ويدور الزمن دورات لنصل إلى العصر الحديث، فإذا القصة تعاد فصولها، فينكب المستعمرون البلدان العربية من جديد بعدة نكبات، ومن البلدان التي نكبت دمشق على يد المستعمر الفرنسي، ففي سنة 1926 سلطوا عليها مدافعهم وقذائفهم، وأحالوها أنهاراً من الدم وتلالاً من الرماد والخراب، فبكاها الشعراء العرب ورثاها كل محب لها وعاشق، ومن أجمل ما رثيت به قول أمير الشعر العربي أحمد شوقي:

رياغُ الخُلدَ ويْحَك ما دهاها
أحقٌ أنها دَرَسَتْ أحقُّ

وهل غُرَفُ الجنانِ منضَّداتٌ
وهل لنعينهن كأمْسِ نسْقُ

وأين دُمى المقاصر من حِجالٍ
مُهتَّكةٍ وأستارٍ تُشَقُّ

بَرَزْتَ وفي نواحي الأيكِ نارٌ
وخلْفَ الأيكِ أفراحٌ تُزقُّ

بليلٍ للقذائف والمنايا
وراء سمائه خَطْفٌ وصَعْقُ

إذا عصفَ الحديدُ احمرَّ أُفْقٌ
على جنباتهِ واسودَّ أُفْقُ

وللحرِّية الحمراء بابٌ
بكل يدٍ مضرَّجة يُدَقُّ

وتجاوبت مع شوقي وشعراء العروبة في الشرق صيحات إخوانهم شعراء المهجر في الغرب، يبكون دمشق لما أصابها من فظائع الفرنسيين، فنسيب عريضة يقول:

صليلُ سلاحٍ قرْعُ طبول
وجُنْدٌ قُساةٌ تسوق الحمولْ

وفوق النياق حماةُ القبيلْ
تدلَّوْا قتيلاً بجنب قتيلْ

8 - فلسطين:

لقد رثيت فلسطين على مرحلتين، الأولى عندما دخلها الفرنجة الصليبيون واستولوا على مدينة بيت المقدس سنة 492هـ، عند ذلك انبرى الشاعر أبو المظفر الأبيوردي الذي توفى سنة 557هـ، وقال قصيدة يحض فيها العرب والمسلمين على مساندة إخوانهم أهل الشام للصمود في وجه الغزاة ومما قاله فيها:

مزجْنا دماءً بالدُّموعِ السَّواجمِ
فلم يبقَ منا عُرضةٌ للمراجمِ

وشرُّ سلاحِ المرء دمْعٌ يُفيضُهُ
إذا الحربُ شَبَّتْ نارُها بالصوارمِ

فإيها بني الإسلام إنّ وراءكم
وقائع يُلْحقْنَ الذُّرى بالمناسمِ

أتهويمةً في ظلِّ أمنٍ وغبْطةٍ
وعيْشٍ كنوّارِ الخميلة ناعم

وكـيـف تـنـامُ الـعـينُ مـلءَ جـفـونـهـا
عـلـى هـبـواتٍ أيـقـظـت كُـلَّ نـائـمِ

وإخـوانـكـم بـالـشـأم يـفـضـحـي مـقـيلُـهـم
ظُـهـورَ المـذاكـي أو بـطـونَ الـقـشـاعـمِ

يـسـومُـهـمُ الـرومُ الـهـوانَ وأنـتـمُ
تجـرُّون ذيـل الخـفْـضِ فـعـل المـسـالِـمِ

وكـم مـن دمـاءٍ قـد أُبـيـحـت، ومـن دُمَـىً
تُـواري حـيـاءً حُـسـنـهـا بـالمـعـاصـمِ

بـحـيثُ الـسـيـوفُ الـبـيضُ مـحـمـرَّةُ الظُّبى
وسُـمْـرُ الـعـوالـي دامـيـاتُ الـلـهـاذمِ

أرى أمَّـتـي لا يـشـرعـونَ عـلـى الـعـدا
رمـاحَـهُـمُ والـدِّيـن واهـي الـدَّعـائـمِ

وهكذا رثيت القدس كثيراً، وفي العصر الحديث بعد أن دنسها الصهاينة، فلم ترث بلد كما رثيت إلا الأندلس قديماً، فلا يوجد شاعر عربي إلا ويكاها، وكيف لا يرثيها؟ وهي الشهيدة الثكلى.. التي سالت دماء أبنائها في ساحاتها، وشرد اليهود معظم أهلها إلى أنحاء العالم، ومازالت تحت نير المستعمر.

ومازال العالم العربي والإسلامي يلبس السواد من أجلها، ويعلن الحداد على ما أصابها وأصاب العرب والمسلمين فيها، وإن تناساها البعض، وفرط بها البعض أصحاب النفوس الضعيفة والعميلة، وإن لم يعد

يساندها إلا القلة الأخيار.. فإنها ستعود عروس الشام متألقة بأقصاها وقيامتها.

ولكن فلسطين مازالت تحت الاحتلال ومازال أهلها يخوضون المعارك محاولين تحريرها.. وكل الشعراء رثوها وبكوها بفرائد القصائد وعيون ما جادت فيه قرائحهم، يقول (علي طه) في قصيدته (نداء الفداء):

أخـــي جـــاوز الـــظـــالمـــون المـــدى
فـــحـــقٌ الجـــهـــادُ وحـــقٌ الـــفـــدا

أنـــتـــركـــهـــم يـــغـــصـــبـــون الـــعـــروبـــ
ـــــــــة مـــجـــدَ الأبـــوّة والـــسُّـــؤْددا

ولـــيـــســـوا بـــغـــيـــر صـــلـــيـــل الـــســـيـــوف
يـــجـــيـــبـــون صـــوتـــاً لـــنـــا أو صـــدى

فـــجـــرّدْ حـــســـامـــك مـــن غـــمْـــدِهِ
فـــلـــيـــس لـــه بَـــعْـــدُ أن يُـــغْـــمـــدا

ويقول زكي المحاسني:

مـــا هُـــزمـــنـــا لـــكـــي نمـــوت ونـــفـــنـــى
ونُـــبـــكّـــي الحـــيـــاة إن نـــحـــن عـــشـــنـــا

نـــحـــن قـــومٌ مـــا نـــام فـــيـــنـــا عـــلـــى الـــضَّـــيْـــ
ـــــــمِ أبـــيٌّ ولا عـــلـــى الـــدهـــر هُـــنّـــا

كـــفـــكـــفَ الـــشـــعـــرَ عـــن مـــراثـــي فـــلـــســـطـــ
ـــــينٍ فـــشـــعـــر الـــدمـــاء أبـــقـــى وأغـــنـــى

غـــدُنـــا الـمـــرتجـــى كـــمـــا رمـــتَ آتٍ
بـــانـــتـــقـــامٍ ســـيـــغـــســـل الـــعـــار عـــنَّـــا

وهذه شاعرة فلسطين (فدوى طوقان) تقول قصيدتها (بعد الكارثة) وتتفجع فيها على الوطن السليب، ومنها قولها:

يـــا وطـــنـــي مـــالـــك يـــخـــنـــى عـــلـــى
روحـــك مـــعـــنـــى المـــوت مـــعـــنـــى الـــقـــدم
جـــرحُـــك مـــا أعـــمـــق أغـــواره
كـــم يـــنـــزَّى تحـــت نـــاب الألـــم
ســـتـــنـــجـــلـــي الـــغـــمـــرةَ يـــا مـــوطـــنـــي
ويمـــســـح الـــفـــجـــرُ غـــواشـــي الـــظُّـــلـــمِ

وبعدما نكبت فلسطين هدر عمر أبو ريشة بقصائد عديدة ترثي فلسطين وحال العرب وما وصل إليه فقال:

قـــف عـــلـــى تـــربـــة المـــســـيـــح وشـــاهـــد
مـــصـــرع المجـــد فـــوق طـــهـــر الـــرمـــالِ
عـــاث فـــيـــهـــا المـــشـــردون رضـــيـــعـــو
لـــين الـــذل فـــي مـــهـــود الـــضـــلال
كـــل يـــوم يـــرمـــون جـــمـــرةَ بـــغـــي
فـــي هـــشـــيـــمٍ مـــن نـــقـــمـــةٍ ونـــكـــالِ
والـــرجـــال الأبـــاةُ رغـــم إبـــاهـــا
تـــخـــفـــض الـــهـــام، يـــا غـــرام الـــرجـــال!

نـــكـــد الـــدهـــر أن يـــنـــال جـــبـــانٌ
مـــن جـــســـورٍ مـــشـــدد الأغـــلال

وإذا الـــنـــاب والمخـــالـــبُ طـــاحـــت
لـــطـــم الـــذئـــب جـــبـــهـــة الـــرئـــبـــال!

إن صـوت الـطـعـنـات تـنـخـر فـي الـعـظـ
ـــم وتـــزجـــي الأهـــوال بـــالأهـــوال

وهكذا نرى العواطف تتأجج، والمشاعر تلتهب، حين يُلقي الراثي رثاءه، فيبكي العيون، ويشجي القلوب، ويملأ الصدور أسىً بما يثيرُ من آلام، وما يحرك من أحزان.

ولقد ساعدت الحياة العربية، المليئة بالحروب والمنازعات، وما في طبيعة الإنسان العربي من نزق، وميل للعنف، وسرعة الغضب كل ذلك ساعد على نشوء هذا الغرض الشعري، لأنه الوسيلة الوحيدة لبكاء القتلى والموتى، والتفجّع عليهم.

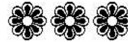
كانت حياة العرب في جاهليتهم غزواً مستمراً، وحروباً متصلة لا تخمد نارها، ولا تكاد تنتهي، وجاء الإسلام، واستمرت المعارك بين دولة الإيمان الوليدة الفتية من جهة، وبين المحافظين والمتمسكين بشركهم، ودياناتهم القديمة من جهة أخرى، واستمرت بذلك الأسباب الداعية لإثارة الرثاء ودوامه.

واستمرت الفتوحات ونتج عنها شهداء وقتلى، كانت تُذكي شعر الرثاء، وتساعد على استمراره وتطوره. ولئن كانت الفتوحات قد انتهت في عصر بني العباس، فهل انتهت المعارك وانقطعت موجبات الموت؟

لا طبعاً، بل ظل العرب والمسلمون في صراع يكاد لا ينتهي مع جيرانهم على الثغور، بالإضافة إلى الصراعات الداخلية والتي كانت عنيفة أحياناً كما مر معنا، فبعضها استمر لسنوات، وكذلك سقوط البلاد عند ضعفها وانحلالها وتمزقها كل ذلك جعل قرائح الشعراء تجود بأجمل أنواع الشعر وقمة الشعر وأصدقه ألا وهو شعر الرثاء.

المصادر

1) الأعلام للزركلي – ط دار العلم للملايين بيروت – 1984.
2) الأندلس في التاريخ لشاكر مصطفى – ط وزارة الثقافة بدمشق 1990.
3) التعازي والمراثي للمبرد – حققه محمد الديباجي، ط مجمع اللغة العربية بدمشق – 1976.
4) الحياة العلمية في الأندلس في عصر الموحدين – د. يوسف العريني، ط 1995 مكتبة الملك عبدالعزيز العامة رقم 8 من الأعمال المحكمة.
5) الرثاء سلسلة فنون الأدب العربي، لشوقي ضيف، ط دار المعارف مصر 1955.
6) السجن في الشعر الفلسطيني – لفايز أبو شمالة، ط رام الله فلسطين 2003.
7) شاعرا فلسطين (إبراهيم وفدوى طوقان) ط مؤسسة عبدالحميد شومان. عمان الأردن 2006.
8) فنون الأدب المعاصر في سورية لعمر الدقاق ط بيروت.
9) في شعر النكبة لصالح الأشترط دمشق 1960.
10) قصيدة الرثاء لحسين جمعة، ط دار نمير دمشق.
11) المراثي لليزيدي – محققه محمد نبيل طريفي، ط وزارة الثقافة بدمشق 1991.
12) المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر لنسيب نشاوي، ط دمشق 1980.
13) نصوص مختارة من شعر الرثاء لحسن محمود موسى النميري ط دمشق 1994.
14) نهاية الأرب في فنون الأدب للنويري ط القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1971.
15) الوافي في الأدب العربي الحديث لجودة الركابي وإسماعيل عبدالكريم وحسام الخطيب، ط دمشق 1964.



السرقات في الأدب العربي

محمد بن عبدالرزاق القشعمي(*)

السرقة شيء مستكره، ولفظ بغيض، تنكره الأسماع، وتزدريه النفوس، وتوضع من أجله القوانين لتروع أولئك الذين يسلبون حقوق غيرهم وما يمتلكون[1].. والسرقات عرفت في المجتمع البدائي كسرقة مادية تتناول ما يمتلك الإنسان من أشياء محسوسة.. وبعد أن ارتقى الفكر الإنساني بارتقاء مظاهر الحضارة المختلفة، أصبح للسرقات مدلولات أخرى.. وأصبحت الأفكار الإنسانية موضعاً للسطو.

والسرقة تشمل أنواعاً كثيرة، كالتقليد والتضمين والاقتباس والتحوير.

ثم اخترع نقاد الأدب ألفاظاً ومصطلحات، عرّفوها ومثّلوا لها تصب في منتهاها في خانة السرقة، ومنها: الاصطراف، والاجتلاب، والاستلحاق، والانتحال، والادعاء، والإغارة، والغصب، والمرافدة، والاهتدام، والنظر والملاحظة، والاختلاس، والموازنة، والمواردة... وغيرها.

وهي مشكلة من مشكلات الأدب العربي؛ شعراً ونثراً؛ والسرقات

(*) باحث سعودي.

الأدبية أكثر شيوعاً في العصور القديمة منها في العصر الحديث لعدم وجود قوانين تحفظ حقوق التأليف والنشر، فقد وجدت عند اليونان وقد أشار لها (أرسطو) و(هوراس) يعترف أنه قلد (أركيلوكس).

وفي الأدب العربي نجد السرقات معروفة لدى نقاده وشعرائه الأقدمين فهي عند القاضي الجرجاني في (الوساطة): «داء قديم وعيب عتيق» ويقول ابن رشيق في (العمدة): «إنها باب متسع جداً لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة فيه».

كما أن تلك السرقات قد عُرفت مع الشعر القديم في العصر الجاهلي فقد ذكر الرواة أن بيت امرئ القيس:

وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيَّهم   يقولون لا تهلك أسى وتجمل

قد أخذه طرفه فقال:

وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيَّهم   يقولون لا تهلك أسى وتجلد

فلم يغير في البيت غير القافية.

وقد كثرت السرقات وتنوعت، كأن يسرق شاعر مشهور من شاعر مغمور كسرقة زهير من قراد، والنابغة من وهب بن الحارث، وكذا أن الشاعر ينتحل شعر غيره انتحالاً، ويسمي بعض النقاد هذا النوع من السرقات (اجتلاباً) وهي من السرقات الفاضحة التي يتميز بها العصر الجاهلي.. ويعلل (جرجي زيدان) في(تاريخ اللغة العربية) أن كثيراً من الأشعار تنسب لغير أصحابها اعتباطاً لتشابه القافية والوزن والمعنى..

ويقال إن أول من ذم السرقات هو طرفة بقوله:

ولا أغيرُ على الأشعار أسرقها   عنها غَنيت وشر الناس من سرَقا

وتبعه الأعشى بقوله:

فكيف أنا وانتحالي القوافي بعد المشيبِ كفى ذاكَ عارا

وحتى حسان بن ثابت الشاعر المخضرم نجده يقول:

لا أسرق الشعراء ما نطقوا بل لا يوافق شعرهم شعري

وقد تتبع الرواة الفرزدق بعد أن ذاعت سرقاته وشاع أمرها بينهم، ولم يكن الفرزدق وحده موضع الاتهام من النقاد والرواة في العصر الأموي، بل إن أغلب الشعراء المشهورين قد واجهوا تهمة السرقة في أكثرمن موطن، فعبدالله بن الزبير نفسه لم يتورع عن ارتكاب سرقة فاضحة مشهورة.. يذكر الرواة أنه دخل على معاوية بن أبي سفيان فأنشده:

إذا أنت لم تنصف أخاك وجدته على طرفِ الهجران إن كان يعقل
ويركب حدًّا لسيف من أن تضيمه إذا لم يكن عن شفرة السيف مزحل

فقال له معاوية: لقد شعرت بعدي يا أبا خُبيب، ولم يفارق عبدالله المجلس حتى دخل معن بن أوس المزني فأنشده قصيدته التي أولها:

لعمرك ما أدري وإني لأوجل على أينا تعدو المنية أوّلُ

قال معاوية: ما هذا يا أبا خُبيب؟ قال: هو أخي من الرضاعة وأنا أخوه وأحق بشعره.

واكتشف الفرزدق سرقة كُثير أحد أبيات جميل وذلك حين لقيه فقال الفرزدق: يا أبا صخر! أنت أنسب العرب حيث تقول:

أريد لا أنسى ذكرها فكأنما تمثل لي ليلى بكل سبيل

فقال له: وأنت يا أبا فراس أفخر العرب حيث تقول:

ترى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا

فقال الفرزدق: ما أشبه شعرك بشعري! أفكأنت أمك أنت البصرة؟! قال: لا، ولكن أبي كثيراً ما يَردُها وينزل في بني دَارم.

ولم يسلم الأخطل – على علو مكانته – من اتهامه بالسرقة، بل إن الرواة يذكرون أنه كان يقول: «نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة».

ومثل ما اشتهر الفرزدق في العصر الأموي بالسرقات فقد اشتهر أبو نواس في العصر العباسي ومثله دعبل والبُحتري والمتنبي وغيرهم كثير.

ونذكر أن مجير الدين بن تميم (المتوفى سنة 684هـ) قال:

أطالع كلَّ ديوان أراه ولم أزجرُ عن التضمين طيري
أضمِّن كلَّ بيت فيه معنىً فشعري نصفه من شعر غيري!

كما يذكر الدكتور بدوي طبانة في (السرقات الأدبية): أن للسرقة الأدبية أنواعاً منها:

– الانتحال: وهو أن يدعي الشاعر شعر غيره وينسبه إلى نفسه على غير سبيل. مثل قول جرير للفرزدق، وكان يرميه بانتحال شعر أخيه (الأخطل ابن غالب).

ستعلم من يكون أبوه قيناً ومن كانت قصائده اجتلابا

– الادعاء: وهو أن يدعي غير الشاعر لنفسه شعر غيره، والفرق بين الادعاء والانتحال أن الانتحال أخذ الشاعر من الشاعر، أما الادعاء فهو سرقة غير الشاعر من الشاعر.

– الإغارة: أن يصنع الشاعر بيتاً، ويخترع معنى مليحاً، فيناوله من هو أعظم منه ذكراً وأبعد صوتاً، فيُروى له دون قائله.

– والغصب: مثل ما صنع الفرزدق بالشمردل اليربوعي، وقد سمعه ينشد في محفل من المحافل:

فما بين من لم يُعطِ سمعاً وطاعة وبين تميم غيرُ حزِّ الحلاقم

فقال الفرزدق: والله لتدعنّه أو لتدعنّ عِرضك! فقال: خذه، لا بارك الله لك فيه..

- المرافدة: أن يعين الشاعر صاحبه بالأبيات يهبها له.
- الاهتدام: هو السرقة فيما دون البيت.
- المنظر الملاحظ: أن يتساوى المعنيان دون اللفظ، مع خفاء الأخذ.
- الاختلاس: وهو تحويل المعنى من غرض إلى غرض وقد سمي أيضاً (نقل المعنى).
- الموازنة: أخذ بنيّة الكلام فقط.
- المواردة: أن يتفق الشاعران، دون أن يسمع أحدهما بقول الآخر، بشرط أن يكونا في عصر واحد.
- الالتقاط والتلفيق: أن يؤلف البيت من أبيات قد ركب بعضها من بعض، وبعضهم يسميه (الاجتذاب والتركيب).

ونجد جلال الدين السيوطي (المتوفى سنة 911هـ) يقول في كتابه (الفارق بين المصنِّف والسارق): «هل أتاك حديث الطارق؟ وما أدراك ما الطارق؟! الخائن السارق، الذي توسل إلينا بأولاد الحنفاء، وتوصل إلينا بأبناء الخلفاء، فأوسعناه براً فقابله بجفاء، وعاملنا بغدر، إذ عاملناه بوفاء، وتطفل علينا في الموائد، فأنعمنا له بشيء مما لدينا من الفوائد، وأذنَّا لطلبتنا أن يسمحوا له بإعارة مصنفاتنا الدّرر الفرائد، إكراماً لمن تشفع به من بني العباس..» إلى أن قال: «.. فما كان من هذا العديم الذوق إلا أنه نبذ الأمانة وراء ظهره وخان، وجنى ثمار غروسنا وهو فيما جناه جان، وافتض أبكار عرائسنا اللاتي لم يطمثهن في هذا العصر إنس قبلنا ولا جان، وأغار على

عدة كتب لنا، أقمنا في جمعها سنين، وتتبعنا فيها الأصول القديمة وما أنا على ذلك بضنين، وعمد إلى كتابي (المعجزات والخصائص) المطول والمختصر، فسرق جميع ما فيها بعبارتي التي يعرفها أولو البصر، وزاد على السرقة، فنسبها إلى نفسه ظلماً وعدواناً وما اقتصر.. إلخ».

وذكر أن الحافظ بن حجر، يُعلِّم طلبته إذا نقلوا حديثاً أورده لهم أو أثر، أن يقولوا: روى فلان، أو خرَّج فلان، بإفادة شيخنا ابن حجر، كل ذلك حرصاً على أداء الأمانة، وتجنب الخيانة، كما أورد قول الأديب ناصر الدين الحسن بن شاور الكناني:

سارق الشعر على الأبيا ... ت عادٍ أي عاد
وهو لص آمن من ... قطع كفٍّ في فساد
إنما قطع يديه ... قطعكم عنه الأيادي

وانتهى السيوطي إذ قال:

«أعوذ بالله من هذا الطارق السارق، وأستعيذ برب الفلق من شر هذا الفاسق فحق أن يمنع هذا السارق من عارية كل كتاب مصون، وأن يُدَّخر عنه نفائس الكتب في أحصن الحصون. فاحذروا معاشر المصنفين أن يُغير على كتبكم إن كنتم بعزة العلم توقنون، واخشوا شياطين سحره أن يأكلن ما قدمتم لهُنَّ إلا قليلاً مما تحصنون، وأرسلوا عليه من ألسنتكم سبعاً شِداداً، ومن أقلامكم أسنة حداداً، ومن محابركم بحاراً مداداً، ومن أقوالكم جيشاً عرمرماً لا يدع تِلاعاً ولا وهاداً، وأولوا هذا السارق قطعاً وامنعوا عنه الكتب منعاً..» إلى أن قال قوله تعالى في سورة يوسف: ﴿جزاؤه من وجد في رحله﴾.

ويذكر محمد ماهر حمادة في مقاله (سرقات الكتب وانتحالها في العصور الإسلامية)(2) أن السطو على مؤلفات الآخرين قد شاعت وعرفت

في أرجاء العالم، فقد وجد ولايزال وسيبقى هناك ضعاف نفوس يحاولون تغطية هذا الضعف وإرضاء نزوات نفوسهم عن طريق السطو على ثمرات عقول الناس... وقد تنبه العالم إلى ضرورة حماية الملكية الأدبية وأصدرت أغلب الدول براءات للمؤلفين تحمي حقوقهم لقاء إيداع عدد من النسخ في مكتبة الدولة الوطنية أو ما شابه ذلك، ولعل أول مثل على ما يسمى بالإبداع القانوني، وهو الذي يتم بموجب قانون خاص يضع المؤلف بمقتضاه عدداً من النسخ من مؤلفاته في مكتبة الدولة الوطنية لقاء حماية الدولة لحقه في ذلك الكتاب.. وقد عُرف ما يشبه الإبداع القانوني في القرن الرابع ق.م بأثينا.. ثم تأصلت هذه الفكرة وانتشرت في أغلب بقاع الأرض، وقد اختلف في مفهوم لاسرقة، فهل كل من أخذ من مؤلفات الآخرين سارق؟ أو ما هو الحد أو ما هي الكمية التي يسمح بأخذها دون اتهام الآخذ بالسرقة..

وضرب مثلاً في ابن دريد أبي بكر محمد بن الحسن (المتوفى سنة 321هـ) وهو من أساطين علماء العربية وممن لهم باع طويل في التأليف في حقلي المعاجم واللغة، ومع ذلك اتهمه كثيرون بالتخليط وافتعال العربية وإدخال ما ليس من كلام العرب في كلامها، بل لقد اتهمه بعضهم، مثل إبراهيم بن محمد بن عرفة المعروف باسم نفطويه أنه (أي ابن دريد) سرق كتاب (العين) الذي يذكر أن الخليل بن أحمد الفراهيدي ألفه ولكنه غير فيه وبدل ونسبه إلى نفسه، ويتهم الأزهري في مقدمة كتابه (التهذيب) ابن دريد هذا بالسكر المتواصل وعدم الفهم الجيد والقريحة الثاقبة، وقال: «وألفيته أنا على كبر سنه سكران لا يكاد يستمر لسانه على الكلام من سكره وقد تصفحت كتابه الذي أعاره اسم الجمهرة (...) وعثرت في هذا الكتاب على حروف كثيرة أنكرتها ولم أعرف مخارجها.. بل إن نفطوية يصرح علناً في شعر له يهجو به ابن دريد أنه سرق كتاب العين للخليل وذلك بقوله:

ابـــن دريـــد بـــقـــرة وفـــيـــه عـــي وشـــره

ويـدعـي مـن حـمـقـه وضـع كـتـاب الجـمـهـرة
وهـو كـتـاب الـعـين إلا أنـه قـد غـيـره

ولقد رد ابن دريد هجاء نفطوية بهجاء مقابل عندما قال:

لو تنزل الوحي على نفطوية لكان ذلك الوحي سخطاً عليه
وشاعر يُدعى بنصف اسمه مستأهل للصفع على أخدعيه
أحرقه الله بنصف اسمه وصير الباقي صراخاً عليه

ولعل الحديث عن السرقات الأدبية في الأدب العربي يقودنا إلى الحديث عن السرقات الأدبية في صحافتنا المبكرة.

السرقات الأدبية في صحافتنا المبكرة:

فقد قرأت مؤخراً ما كتبته الأخت هنا الحمزي في (الأربعاء) ملحق المدينة يوم الأربعاء 6 صفر 1429هـ الموافق 13 فبراير 2008م ص 17 تحت عنوان (نادي لصوص الكلمة الموقع الإلكتروني الأول الذي يفضح السرقات الفكرية في العالم العربي) وذكرت أن مجموع السرقات التي اكتشفها الموقع بلغت 160 سرقة منذ ثلاثة أعوام وتنوعت ما بين سرقة مقالات ودراسات وكاريكاتيرات وفنون تشكيلية.. إلخ.

وتطرق (بدر الكويت) صاحب الموقع في مقابلته مع الكاتبة إلى أن هناك من يحاول توريط بعض الأسماء كتصفية حسابات.. ولكنه يتثبت قبل نشر ما يصله.. وذكر أن هناك من خجل وأحرج وبدأ يذكرمصادره حين يقتبس من غيره خوفاً من فضحه.

وقد عقب على هذا الموضوع الأخ محمد السيف في (الاقتصادية) السبت 19 صفر 1429هـ وذكر الموقع الإلكتروني وصاحبه وشكر جهده وتمنى له التوفيق والاستمرار لفضح من تسول له نفسه السطو المسلح على

جهود الغير.. وقال إن كان قادماً من المدينة المنورة وفي الطائرة قرأ موضوع لأحد الدعاة الصحويين المشهورين الذي كان يكتب في الصحيفة كل جمعة.. وقد تذكر أنه سبق أن قرأ الموضوع فهداه تفكيره إلى أن المقال لكاتب عربي مشهور وأحد رموز العمل الإسلامي وقد نشر في أحد كتبه الشهيرة.. وقال إنه قد شن هجوماً عنيفاً على هذا الداعية المؤلف الشهير، فلربما اعتقد أن هذا الهجوم سيفقد الشيخ وهجه وأن الأتباع لن يقرأوا له.. وقال إنه لم يجد أي اختلاف سوى تقديم كلمة أو كلمتين! أما بقي المقال فهو سطو فكري مسلح نقله فضيلته بنصه وفصه، مطوحاً بأخلاقيات النقل وأمانته، ضارباً بالحائط أصول ومبادئ المنهج العلمي في البحث.

وفي الوقت نفسه كتب عبدالله فيصل آل ربح في (الوطن) 5 صفر 1429هـ/12 فبراير 2008م تحت عنوان (أين هيئات تحكيم البحوث الأكاديمية من السرقات الأدبية) قال فيه: إن السرقات الأدبية قديمة قدم الأدب نفسه، وأن هناك أنواعاً للسرقات منها السرقات الأدبية وسرقة الأفكار أو الأعمال النقدية.. وقال إنه أثناء قراءته لبحث الدكتور مصطفى محمد الفار (أنشودة المطر: دراسة وتحليل) وجدها في كتاب سابق للدكتور أحمد أبو حاقة (الالتزام في الشعر العربي) والذي طبع قبل عشرين سنة من كتابة المقال.. وقال إن الدكتور الفار نقل بحث أبي حاقة باستثناء مفردة (اشتراكية) التي تمحورت حولها فكرة الالتزام في الكتاب.

وقال في ختام مقاله: «.. ولكن السؤال الذي أوجهه هنا للهيئات التحكيمية التي تُحكِّم البحوث الأكاديمية هو: ألا يجدر بالأستاذ الذي يقبل أن يُحكِّم بحثاً أن يلم بما يتيسر من مواد لها علاقة بالبحث الذي يُحكِّمه؟! ألا يجدر به مراجعة مراكز البحوث ليتحصل على العناوين التي لها علاقة بالعنوان الذي بين يديه؟!.. إلخ».

وبعد قراءتي للمواضيع السابقة تذكرت أن إحدى المؤسسات الثقافية قد تبنت قبل عشر سنوات الكتابة عن موضوع (السرقات الأدبية) وتجميع ما سبق أن طرح في الصحف والمجلات ونشر عن ذلك إعلانات بالصحف وطلب تزويدهم بما لدى المهتمين من مواضيع قد تضاف لما لديهم. ولكن المؤسسة كما سمعت قد تخلت عن مشروعها وأعلنت ذلك رسمياً، وسمعت أن هناك من تعرض لها وهددها لو أقدمت على ما تنويه.. وفي (ندوة السرقات الأدبية) التي عقدت مساء الخميس 1429/3/5هـ/ 2008/3/13م ضمن فعاليات معرض الكتاب الدولي بالرياض، أوضح مدير هذه المؤسسة الأستاذ عادل أحمد الماجد أنه قد جمع الكثير من الرسوم الكاريكاتورية، مع 200 كتاب، و600 مقال، ثبت أنها كلها مسروقة، واعتذر بأن المؤسسة قد ألغت المشروع برُمّته، لأن السراق أقوى منهم جميعاً. وقدم شكره للسارقات والسارقين الذين لولاهم لما أقيمت هذه الندوة.

وتذكرت ما سبق أن نشره الأخ عبدالعزيز الحناكي بجريدة الرياض قبل أكثر من عشرين سنة من كتاب نشر بعنوان (الجريمة من منظور إسلامي) وجعله وقفاً لله تعالى وإذا به مستل من كتاب (التشريع الجنائي الإسلامي) لعبدالقادر عودة.

وطبعاً السرقات الأدبية لا حدود لها ومن الصعب أن يلم بها أو يرصدها واحد لكثرتها. ولا أنسى أنني قبل أربعين سنة قد عدت من السفر ومعي مجلة (المنبر الإسلامي) التي كان يصدرها الأزهر بالقاهرة وقد أخذها مني الأخ علي العفيصان - رحمه الله - وبعد شهر أعادها لي وشكرني وأطلعني على عدد من جريدة (الدعوة) وإذا هو قد نشر موضوعاً منها بالجريدة وقال إنه قد قبض مبلغ مائتي ريال مقابل هذا الموضوع المنقول من المجلة بكامله.

كذلك تذكرت أنني قبل سنوات وأنا أتصفح الصحف المبكرة بالمملكة – صحافة الأفراد – قد استهواني جمع بعض قصاصات ما نشر فيه من مواضيع السرقات الأدبية فأحببت أن أطلعكم على ما حصلت عليه بدءاً من عام 1356هـ/1937م أي قبل أكثر من سبعين عاماً من الآن. وسوف أشير إشارة سريعة إلى ما اطلعت عليه ويمكن للراغب في الاستزادة العودة لتلك الصحف.

1 – السرقات الأدبية ونواحيها العامة بقلم الأستاذ أحمد قنديل رئيس تحرير صوت الحجاز في الصفحات 12-15 من العدد الثالث من السنة الأولى من مجلة المنهل صفر 1356هـ/ إبريل 1937م.

2 – بقية المقال بالعنوان السابق نفسه في الصفحات 30-33 من العدد الرابع ربيع الأول 1356هـ.

3 – حول مقال (نظرة إلى السماء) والتي نشرت في العدد الماضي من جريدة (البلاد السعودية) في برنامج (الطلبة يكتبون) للطالب بكر كشميري، وقد جاءت رسائل عديدة تشير إلى أن المقال منقول حرفياً من مجلة المختار في عدد يناير 1947. البلاد السعودية، العدد 1141 الأحد 1371/5/21هـ – 1952/2/17م.

4 — أهي سرقة؟ نجد إبراهيم بن محمد العواجي يكتب من عفيف محتجاً على ما نشر في عدد 22 رجب 1374هـ من مقطوعة شعرية (نداء الربيع) بقلم أحمد محمد يحيى بجدة، فيقول العواجي إن هذه الأبيات مأخوذة من قصيدة الشاعر محمد السليمان الشبل في عدد محرم من مجلة اليمامة لهذا العام [1374هـ]. البلاد السعودية العدد 1814، 8 شعبان 1374هـ/ 1 إبريل 1955م، البريد الأدبي.

5 – نعم إنها لسرقة.. يكتب من مكة عبدالله الحصين تحت هذا العنوان معقباً على ما سبق أن كتبه إبراهيم العواجي ومؤكداً سرقة القصيدة.

البلاد السعودية العدد 1821، الأحد 17 شعبان 1374هـ/ 11 إبريل 1955م.

6 – أفظع سرقة أدبية: اقطعوا قلم السارق.!! كتب محمود عبدالوهاب كاشفاً سرقات أخرى ومؤكداً ما سبق الإشارة إليه، ومما كشفه أن حسين زين الدين وهو نزيل جدة قد ادعى أن قصيدة (حنين) له بينما نجدها تتربع على الصفحة الثامنة عشر من ديوان (غروب) للشاعر اللبناني ميشال بشير.. البلاد السعودية، العدد 1824 الأربعاء 20 شعبان 1374هـ/ 13 إبريل 1955م.

7 – السرقات الأدبية. يعلق سكرتير التحرير عبدالعزيز أحمد ساب في مقاله الأسبوعي (كل خميس) مؤكداً على ما سبق وأنه يستغرب أن أغلب السرقات قصائد شعرية، فهل يعتقد السارق أنها غير مقروءة، وقال إن السرقات قد كثرت فإضافة لما سبق الإشارة إليه فمنذ سنتين اكتشف حسن قرشي سرقة شعرية لشخص كان يكتب إليهم من الرياض، ونسي كل أولئك أن الوعي الأدبي قد نضج في بلادنا وأن في القراء من يتتبع كل ما ينشر ويلاحظه ويناقشه «فإذا كنت تريد القضاء على سمعتك الأدبية.. وإذا كنت تريد الحكم بالموت على إنتاجك الأدبي.. وإذا أردت أن تلوك اسمك الأفواه فافعل شيئاً مما فعله حسين زين الدين أو محمد أحمد يحيى»، البلاد السعودية العدد 1925 الخميس 21 شعبان 1374هـ/ إبريل 1955م.

8 – ونجد عبدالعزيز الرفاعي يشارك في مقاله الأسبوعي. ويخصص جزءاً منه لـ (سرقات أدبية) اختتمها بقوله: «.. إن هذه الحوادث دروس للشباب الذين يتطلعون للشهرة السريعة، دروس قيمة تقول لهم: إن طريق الشهرة ليس في السرقة فإنها عدا أنها تواكل لا ينمي ملكة ولا يُغذي موهبة فإنها أيضاً ستنكشف في يوم ما مهما طال المدى..

وما أبلغ العِظة في قصة إيليا أبو ماضي! طريق الشهرة الحق هو طريق الدأب والاطلاع وابدؤوا صغاراً، تصبحوا كباراً فعلى هذا الدرب مشى الكبار منذ كانوا صغاراً..» البلاد السعودية العدد 1926 الجمعة 22 شعبان 1374هـ/ 15 إبريل 1955م.

9 – ويشارك من أبها محمد عبدالله الحميد بمقال بعنوان (حب الظهور) فبعد استعراض ما سبق الإشارة إليه يقول: «.. فإلى أصدقائي الشباب أتوجه بالرجاء أن يعتبروا بغيرهم وألا يكرروا غلطات زملائهم ممن أحب الظهور، وأن يظهر كل واحد منهم على الناس بإنتاجه الشخصي ليصون حرمة الأدب أولاً ويحفظ سمعته ثانياً ويفيد قراءة بأفكاره التي قلما تماثل غيرها ثالثاً وأخيراً». وفي الصفحة نفسها مقال آخر موقع باسم (بوليس الآداب) وعنوانه: حول السرقات الأدبية (حوادث نشل؟!) قال فيها بعد تقديم طويل: «.. فيا أيها النشال الكريم المراوغ لا تحسبن الذين انتخبوا في الأدب الحي أنهم كانوا يقدمون لك ذخيرة تجاربهم في كؤوس بلورية كانوا يزاولون هذا الانتاج كتسلية وإنما كانوا يكسبون قيمة تذاكر قطار الخلود بعرق الجبين وكان نجاحهم في هذا الميدان الأدبي على حساب أبصارهم وأعصابهم..»، البلاد السعودية العدد 1840 الاثنين 9 رمضان 1374هـ/ 2 مايو 1955م، ص 3.

10 – والشاعر محمد الفهد العيسى يشارك بمقال (وراء الإصلاح.. مرآة.. وسرقات.. مشكلة في رسالة) فبعد أن استعرض واستهجن ما يلجأ إليه الذين يسرقون الأفكار من شعر ونثر ومصيرهم في النهاية الانزواء. ولابد من التشهير المؤدب وإيقاف القراء على الحقائق.. ثم تطرق إلى سرقات أخرى وهي سرقات الأراضي وإدخال جزء من الشوارع ضمن ممتلكات السارق فيناشد بلدية جدة، بل وجميع البلديات لتطبيق العقوبة المنصوص عليها موضع التنفيذ. البلاد

السعودية، العدد 1904 الجمعة 2 الحجة 1374هـ/ 22 يوليو 1955م ص 3.

11 – وها هو شاعر آخر (عبدالله صالح الفالح) يكشف سرقة أخرى فقد نشر بالعدد (2137) قصيدة (حينما نلتقي يا قلب) بتوقيع فتى الصحراء من الرياض، والحقيقة أنها قد نشرت بنصفها في ديوان (وراء السراب) لفتى المدينة محمد هاشم رشيد، البلاد السعودية العدد 2143، الأربعاء 22 رمضان 1375هـ/ 2 مايو 1956م.

12 – ومن حائل يشارك قبلان الحمد القبلان في مجلة الإشعاع بعنوان (سرقة الضحى) يقول: إنه تصفح مجلة الإشعاع في عددها لشهر رمضان 1375هـ وقد قرأ بها قصيدة بعنوان (أمتي) لطالب بمعهد بريدة العلمي وهو صالح السالم الدبيب، وكان قد قرأ تلك القصيدة في مجلة الرياض وفي مسابقة الشعر التي كانت المجلة قد وضعتها للشاعر طاهر محمد سرور الصبان.. ويقول له: «.. أوأنك طمعت في تلك الجائزة؟ حتى حجب حبها عن عيونك سواد العار والفضيحة فاقترفت ما اقترفت»، مجلة الإشعاع بالخبر، العدد 12 محرم 1376هـ.

13 – ويخصص (ألف) كلمته المعتادة (كلمتي) للسرقات الأدبية ولموضوع سبق نشره للسيد عزت المفتي اتهم فيه بعض من نشرت لهم هذه الصحيفة بسرقة قصيدة من شعر شوقي وأخرى من شعر صالح جودت والسرقات الأدبية ظاهرة قديمة قدم الأدب، وهي بلوى تشبه بلوى السرقات المادية.. وبعد عرض لما كان وزملاءه يسهرون عليه من أجل الاستزادة من العلم والمعرفة. قال: «.. كنت وأصدقائي – زملاء المدرسة – الرفاعي والربيع والخراز والغسال والمفتي وغيرهم نتسابق في قراءة أمهات كتب الأدب ومجلاته، وكنا نتبارى في كتابة المقالات والقصص والقصائد القصيرة، ولكننا لا نلقيها في حفلات المدرسة،

أو ننشرها في الصحف إلا بعد أن نُطْلع عليها أساتذتنا لتصحيحها وتقويمها..» واختتم مقاله بقوله: «بهذا أريد من هؤلاء أن يتدبروا هل يريدون حقاً أن يكونوا أدباء؟ إن كانوا كذلك، فليسلكوا السبيل الموصلة، وليبذلوا الجهود المضنية وليسهروا الليالي الطوال..» البلاد السعودية العدد 2376 الثلاثاء 12 رجب 1376هـ/ 12 فبراير 1957م ص 4.

14 – ويعود مرة أخرى (ألف) ليخصص زاويته (كلمتي) للسرقات الأدبية، وقال إن بعضهم يلجأ للتشنيع وتشويه السمعة ورغبة في الانتقام لأمر ما.. وقال إن تخصيص زوايا وأركان في الصحف للطلبة لتشجيعهم ونشر إنتاجهم وجعلهم يتسابقون طمعاً في الشهرة العاجلة قد تدفعهم للاقتباس والاختلاس.. واختتم كلمته قائلاً: «.. ومع ذلك فإن الطلبة أذكياء ونجباء وأدباء.. كما أن في الذين يتهمون بعضهم بالاستراق الأدبي جملة أغراض وأمراض! وكلمتي الأخيرة للطلبة الأعزاء: أن يعتدلوا وأن يوطنوا أنفسهم على السير الطويل في الطريق الأدبي الطويل!. وكلمتي للذين يتهمون بعضهم بالاستراق والاختلاس أو الاقتباس أن يثبتوا تهمهم بالنص والرقم».

وفي الصحيفة نفسها يكتب (عبدالله الداري) حول السرقات الأدبية (إنني أتهم أدباءنا) فقال: «وبالأمس القريب ضُبط الطالب عبدالكريم نيازي متلبساً بسرقة مقالين وضُبط بعده الطالب محمد كامل خجا الذي سرق قصيدة (الأمل الغارب) وافتضح الطالب محمد عبدالرحمن رمضان الذي وقع ضحية هذا الداء العُضال بسرقة علمية من كتاب المطالعة المقرر للمدارس الثانوية، بقي سارقان آخران نشرت لهما هذه الصحيفة كلمة مقتضبة عن سرقات أدبية للأخ عبدالله الجفري، وقد نقلا، أستغفر الله، بل سرقا هذه المعلومات من مقالين نُشر أحدهما في هذه الجريدة للأستاذ

محمد بن عبدالله مليباري في إحدى حلقات بحوثه عن الأقصوصة الحديثة، أما الآخر فقد نشر في جريدة المدينة المنورة بعنوان (هل هذه دراسة أيضاً؟) للطالب عبدالحليم رضوى وقد كشفا فيهما عن السرقات التي ادعاها الطالبان عبدالله بن مهدي وإبراهيم صالح فكانا كالباحث عن حتفه بظلفه» واختتم كلمته بقوله: «وبعد فإنني والقراء معي نرثي لحال هؤلاء الضحايا التي وصلوا إليها بعد أن كنا نتطلع إليهم بعين الأمل والرجاء وكنا نتوقع لهم مستقبلاً وضاء وكنا نثق في إنتاجهم كنواة صالحة لمستقبل الأدب في بلادنا، ومع هذا كله فإننا ننظر إليه نظرة إشفاق وعطف بعد أن زلت بهم القدم وهوى نجمهم وتعثرت خطاهم». البلاد السعودية، العدد 2592 في 13 ربيع الآخر 1377هـ/ 5 نوفمبر 1957م.

15 – تدخل صحيفة (حراء) في الموضوع لتنشر بحثاً مطولاً عن (السرقات الأدبية) بقلم مصطفى المشهدي وهو الكاتب والإذاعي المعروف، نشر على حلقتين بدءاً من العدد 64 ليوم السبت 21 جمادى الآخرة 1377هـ/ 11 يناير 1958م والعدد 66 السبت 5 رجب 1377هـ.

16 – ونجد صحيفة (الندوة) هي الأخرى تنشر في الصفحة الثالثة تحت عنوان (أعلنها صريحة يا أبا تراب!!) «لقد قرأنا في عدد صادر من جريدة البلاد السعوية لفضيلة الأستاذ أبي تراب الظاهري عن القصائد المسروقة التي لم ينسبها إلى سارقيها، ولم يوضح أسماءهم مما ترك مجالاً للشك في نفوس القراء نحو كتاب الشباب كلهم، ويا حبذا لو لم يُغفل الأستاذ أبو تراب الأسماء وأعلنها صريحة حتى يكون القارئ على بصيرة من أمره وإعلان اسم السارق صريحاً كان في ردع للسارق وتبيين للقارئ، وتبديد للشكوك والتهم التي تدور حول شعراء الشباب وأدبائهم.. إلخ».

17 – وتعود (البلاد السعودية) لتنشر في ركن (دنيا الطلبة) موضوع (سرقة

جديدة..!؟ للطالب: عبدالرحمن مرداد) ويذكر فيها أن القصة المنشورة في جريدة الندوة قبل أيام والتي كتبها القارئ عبدالرحمن أبو نمي كانت بدون لف أو دوران مسروقة، ومنقولة بالمسطرة من مقدمة رواية طويلة بعنوان (مغامرة فوق المريخ) للروائي الإنجليزي الكبير (هـ. ج. ويلز) البلاد السعودية، العدد 2854 الاثنين 1378/3/8هـ.

18 – ويشارك إسماعيل حسن غسال بمقال (سارق ومسروق.. وبينهما موضوع؟) وفيها يقول إن صديقه محمد عبدالرحمن رمضان قد طلب منه الكتب الدراسية ليستعين بها في المذاكرة وقد فوجئ بجريدة (حراء) تنشر له موضوع (نفثات شاب) وأنه قد حور في بعض الألفاظ وأنه قد غير نهاية القصة فبدل أن يصبح دكتوراً جراحاً أصبح دكتوراً في الجيولوجيا.. إلخ! البلاد السعودية العدد 2875 الخميس 1378/4/2هـ/ 1958/10/16م.

19 – وتُضم جريدتا البلاد السعودية وعرفات لتصدر باسم (البلاد) فنجد عبدالله عبدالرحمن جفري المشرف على صحيفة (دنيا الأدب) ينشر موضوعاً بعنوان (حسين عرب.. والساسي.. وقصيدة مسروقة!!) وينشر قصة عراك بين الاثنين كل يدعي أن القصيدة التي نشرت في جريدة عكاظ وأعيد نشرها في مجلة الإذاعة السعودية باسم عبدالسلام الساسي يدعي حسين عرب أنها له وسبق نشرها عام 1360هـ بأم القرى، جريدة البلاد العدد 445 الأحد 1380/1/30هـ الموافق 1960/7/24م.

20 – وفي جريدة (الخليج العربي) يشارك إبراهيم المصيريعي بمقال في صفحة (مع الأدب والأدباء) بعنوان (النقاش البيزنطي) وهو يحتج على مقال نشر في العدد 107 وتاريخ 5 ذي القعدة 1380هـ من جريدة الخليج العربي باسم محمد مرعي عسيري، والمقال نفسه سبق أن

نشره نهاد الغادري في مجلة الندي السورية. جريدة الخليج العربي، العدد 109 الخميس 1380/11/19هـ الموافق 1961/5/4م ص 5 و8.

21 - وتنشر جريدة (القصيم) مقالاً بعنوان (اختلاس أدبي) بقلم عبدالله أحمد العطاس ليكشف سارقاً جديداً هو عبدالواحد مسعود والذي نشر في العدد 138 من هذه الجريدة مقالاً بعنوان (الحجاب والجلباب) وهذا منقول بنصه من كتاب (ما وراء الآيات). وفي نهاية المقال شكرت الجريدة الكاتب الذي فضح السارق وقالت إنها لا تستطيع أن تكشف على كل المقالات التي فضح السارق وقالت إنها لا تستطيع أن تكشف على كل المقالات التي تردها لمعرفة أنها مسروقة ولكن، «.. والبركة فيك وفي أمثالك لإيقاف السارق عند حده وعلينا نشر الملاحظات وثق بأنه إذا وجد من يراقب قل المختلسون». جريدة القصيم العدد 146 الثلاثاء 1382/6/25هـ الموافق 1962/10/23م، ص 18.

22 - وهذه جريدة (اليمامة) تنشر مقالاً بعنوان (سرقتان أدبيتان أخريان..!) بقلم (ح. ب) [حمود البدر] تقول: إنه بعد الاطلاع على مقال خليل الفزيع (صيحة أدبية) والذي كشف فيه القناع عن عبدالله بن سعد الرويشد الذي كان يبعث بمقالات ليست له لتنشر باسمه دون خجل أو وجل فهو ينقل من المجلات العربية وينتحلها وآخرها مقال (وجوب التجديد في الشعر) والذي نشره بقافلة الزيت، وهو منقول من كتاب (مذاهب الأدب) لمحمد عبدالمنعم خفاجي، وكذا مقال (محنة الأدب المعاصر) المنشورة في مجلة المنهل نقله بكل أمانة من الكتاب نفسه ص 262/260، وأعاد نشره في جريدة اليمامة بعنوان (الروح المادية والأدب المعاصر).. إلخ، جريدة اليمامة العدد 9 في 1384/1/11هـ.

23 - ونجد (جريدة الدعوة) هي الأخرى تنشر تحت عنوان (سرقة أدبية)،

ولكن سرقة كتاب كامل خارج الحدود، فقد أعلنت الدكتورة عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ) في ثلاث مقالات نشرتها الأهرام عن سرقة وتزوير كتابها (رسالة الغفران) من قبل دار صادر – بيروت.. الدعوة العدد 97 في 1387/1/7هـ.

24 – وتنشر مجلة (اليمامة) موضوعاً مطولاً (لم كل هذه السرقات الأدبية؟؟) بقلم علي العفيصان، وهو يكشف الزبير محمد سليمان الذي سرق مقالاً ونشرته له اليمامة بعنوان (أدب الرسائل في الأدب العربي المعاصر والذي سبق نشره ضمن كتاب (معالم الأدب العربي المعاصر) لأنور الجندي، اليمامة، العدد 144، الجمعة 29 ذي القعدة 1386هـ.

25 – وبعد شهر يَردّ الزبير محمد سليمان على العفيصان يدافع عن نفسه ويتهم العفيصان بالتسرع والتجني فهو لم يأخذ المقال بكامله بل استشهد بفقرات ترد في كتب أخرى مرجعية والكل يعمل هكذا. وأخيراً اتهمه بأنه حديث عهد بهذا الأدب.. أي أدب الرسائل، وكل هذه المعلومات جديدة عليك، ولذلك وجدتها متشابهة.

ونجد جريدة الرياض في عددها 7249 ليوم الخميس 12 رمضان 1408هـ الموافق 28 إبريل 1988م تفرد صفحتها (18) بكاملها لموضوع سرقة فاضحة: (حقوقي يسطو على كتاب الفنجري) بقلم الباحث بمكتبة الملك فهد الوطنية أمين سليمان سيدو، وفيه يفضح المدعو عبدالحق الشكيري، الذي سرق كتاب محمد شوقي الفنجري (المذهب الاقتصادي في الإسلام) والذي نشرته شركة عكاظ للنشر والتوزيع بجدة عام 1401هـ/1981م ضمن سلسلة الاقتصاد الإسلامي، وقد سطا عليه عبدالحق الشكيري واختار منه فصولاً كاملة ونشره باسم (التنمية الاقتصادية في المنهج الإسلامي)، وقد صدر

الكتاب عن رئاسة المحاكم الشرعية والشؤون الدينية بدولة قطر وذلك في جمادى الأولى 1408هـ ضمن سلسلة كتاب الأمة رقم 17.

واختتم الموضوع بـ «.. وهكذا اتضح لنا أن الشكيري لم يراع قواعد البحث العلمي وأدبيات الاستفادة من الآخرين.. فهو لم يشر قط إلى كتاب الفنجري ومقالته في مجلة (عالم الفكر) مع أنه نسخ أكثر من مائة صفحة منهما، وأدع الحكم للقارئ في عدم جدية القوانين والتشريعات التي تحمي حقوق المؤلف في العالم العربي.

فأين هي (اللجنة الدائمة لحماية حقوق المؤلف) التابعة للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الألكسو) من هذه الظاهرة المرضية المتفشية بين ضعاف النفوس من البشر؟.

وفي موضوع آخر نجد أمين سيدو يفضح سارقاً آخر.. ففي جريدة الرياض ليوم الخميس 4 محرم 1419هـ نجد المدعو على صفا يسرق بحثاً كاملاً للدكتور إبراهيم فريد الدر أستاذ الكيمياء الحياتية في كلية الطب بالجامعة الأمريكية ببيروت وعنوانه (البيروني: تاريخه وصفاته من مصنفاته) ونجد سيدو يشير في الختام إلى الاتفاقيات العالمية مثل اتفاقية (برن) لحماية المصنفات الأدبية والفنية وكذا اللجنة الدائمة لحماية حقوق المؤلف في (الألسكو). ويضيف: «أما ترون أننا بحاجة إلى محاكم مختصة للنظر في السرقات الفكرية بعيداً عن إدارات حقوق المؤلف المعطلة».

وبعد أيام نجد الدكتور محمد العيد الخطراوي يكتب في الرياض يوم الخميس 18 محرم 1419هـ مطالباً بـ (قائمة سوداء بأسماء اللصوص) قال إن هناك دور نشر بلبنان وذكر منها (دار الكتب العلمية) قد تعاونت مع دور أخرى بمكة في تصوير وتزوير الكتب وذكر له كتابين هما (كتاب الرائد في علم الفرائض) و(كتاب الفصول في سيرة الرسول) للحافظ بن كثير الذي قام

بتحقيقه.. وقال إنه قد قدم شكوى لوزارة الإعلام وإنها قد تحققت من الموضوع فمنعت الكتب المزورة من الدخول وبلغت بذلك المنافذ.. واختتم موضوعه، بعد أن شكر وزارة الإعلام على مبادرتها بمعاقبة الدار المشتركة في التزوير وإجبارها على دفع تعويض بأن مثل هذا العمل: «.. يؤسس لأرضية علمية صلبة، ويؤكد لموقف عظيم، يتفرغ فيه المؤلفون العرب لإبداعاتهم، وتتولى الأعين الإعلامية الساهرة حمايتهم من اللصوص وقطاع الطرق، وإرهابيي دور النشر على العصابات الفكرية المنتشرة هنا وهناك، تصطاد بها كتب المؤلفين وتسرق جهودهم، عرباً وغير عرب، لتطبعها في بيروت أو تقوم بتصويرها، متظاهرة أحياناً بخدمة العلم عن طريق توفير الكتاب وتيسير الحصول عليه، ومجاهرة بالسرقة دون حياء أو خجل في أكثر الأحايين».

ونجد أيضاً أن مجلة (عالم الكتاب) المصرية في عددها 35 لعام 1992م تفتح ملفاً ضخماً بعنوان: (تساؤلات..! ومحاكمات..!) تعري فيه أحد المسؤولين في الهيئة العامة للكتاب والذي اشتهر في تزوير الكثير من الكتب ووضع اسمه عليها (يسري عبدالغني عبدالله) وتواطأت معه بعض الدور اللبنانية المشهورة بالتزوير.. وقد ذكر الكثير من تلك الدور منها: مكتبة الثقافة العربية، ودار الآفاق، ودار الكتب العلمية، ودار الجيل، ودار العودة.. إلخ.

وهذا الدكتور يوسف العارف عضو مجلس إدارة النادي الأدبي الثقافي بجدة والموجه التربوي ينشر وعلى صفحة كاملة بعكاظ في عددها 10953 ليوم الخميس 24 ربيع الأول 1417هـ الموافق 8 أغسطس 1996م. تحت عنوان (فرق بين السرقة والاقتباس المنهجي.. أستاذ جامعي يسطو على نظم التعليم في باكستان) فنجد أن العارف قد أوفد للعمل في المدرسة العربية السعودية في إسلام آباد، باكستان، وأحب أن يتثاقف ويطلع على

أنظمة التعليم هناك بحكم تخصصه فوجد كتاباً نشرته دار الخريجي بالرياض سنة 1412هـ/1992م بعنوان نظام التعليم في باكستان دراسة تحليلية لمؤلفه الدكتور محمد شحات حسين الخطيب. وإذا هو ينقل حرفياً من مرجع وحيد هو نشأة باكستان لشريف الدين بيرزادة، ويتساءل أين الأمانة العلمية؟

كما نجد يوسف العارف نفسه يكتب في (الأربعاء) ملحق المدينة يوم الأربعاء 3 رمضان 1424هـ الموافق 29 أكتوبر 2003م تحت عنوان (سرقة في وضح النهار.. الأمانة العلمية.. في منهج البحث العلمي)، (أستاذ جامعي يسطو على جهد أستاذ آخر - كتاب كامل - وينقله حرفياً) والسارق هو الدكتور قاسم يزبك والذي أصدر كتاب (التاريخ ومنهج البحث التاريخي) وطبع في بيروت وكتابه منهج البحث العلمي الصادر عام 1943م.

ولعلي في الختام أشير إلى أن الكثير من أدبائنا الكبار عندما يتحدثون عن بداياتهم يعترفون بأنهم قد قلدوا أو استعاروا أو فبركوا، وأعتقد أنهم يستحيون من أن يقولوا سرقوا.. ولكنهم بعد أن يدخلوا معترك الميدان يعتمدون على أنفسهم ويعتبرون ما كان مراهقة أو تصرفات طفولية، ولعلي أشير إلى حالتين سمعتهما من أصحابهما وهما الأستاذان القديران: أحمد السباعي - رحمه الله -، وسعد البواردي أطال الله عمره؛ فنجد السباعي يقول في حديث إذاعي سجله معه الدكتور محمد العوين عند فوزه بجائزة الدولة التقديرية في الأدب في دورتها الأولى عام 1403هـ - وقبل وفاته بسنة - عن بداياته مع الكتابة: «إنه عند صدور جريدة (صوت الحجاز) عام 1350هـ كتب مقالاً وبعثه لرئيس تحريرها عبدالوهاب آشي فلم يعجبه فأهمله.. وبعد أن تولى السيد محمد حسن فقي رئاسة التحرير بحث عن مقالات ينشرها فوجد مقاله في الدرج أو في سلة المهملات فاضطر لنشره فتشجع وبدأ يقرأ وينقل ما يعجبه من عبارات، وقال: كنت قد تعشقت

كتب علم النفس فوجدت بها أشياء لا تتفق مع ما ألفناه، فأخذت أكتب عن مدارسنا وأستعين بهذه الكتب، بل وأسرق شيئاً من جملها لأصمنه المقالات وأكثر الذي أسرقه أنقله إلى لغتي بدون تحوير.

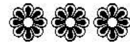
أما الأستاذ الشاعر سعد البواردي فيقول في مقابلة تلفزيونية بقناة الصحراء عرضت مساء السبت 1429/4/6هـ قال: «إنه درس سنتين في مدرسة دار التوحيد بالطائف وأنه لم يفلح في دراسته وأن الدرس الوحيد الذي نجح به بامتياز هو درس (الإنشاء) لأنه كان يأخذ عبارات عن كتب المنفلوطي ومقطوعات من قصائد شعراء المهجر فيضعها ضمن مواضيع الإنشاء، فيعجب بها الأستاذ ويعطيه الدرجة القصوى.

وقال لي وهو يحدثني عن بداياته مع الكتابة إنه قد اطلع على جريدة ما ونقل منها قصيدة بعثها لجريدة البلاد السعودية وهو طالب في السنة الخامسة الابتدائية بشقراء، وكانت البلاد السعودية قد أعلنت عن مسابقة في الشعر وفوجئ بفوز القصيدة بالمركز الثالث وكانت جائزته اشتراك بالجريدة لمدة سنة.. وكان الوحيد في شقراء الذي تصله الجريدة مع البريد السيار بعد أكثر من أسبوع من صدورها. وكان يحسده الكثير على ذلك.

وأختم هنا بقصة للدكتور هشام شرابي تظهر تداخل النقل العلمي بالسرقة الأدبية أحياناً، فهو يقول في مذكراته (الجمر والرماد) إنه عندما يستعيد ذكرياته عند إعداده لرسالة الماجستير عام 1948م يقول: «.. أمامي نسخة من الأطروحة احتفظت بها طيلة هذه السنين، أقرأ فيها الآن بضع صفحات وأتعجب لمتانة لغتها وقوة تركيبها، هل هذه الأفكار والتحليلات بالفعل من صنعي؟، أم أنني استقيتها من الكتب والمقالات التي قرأتها ودونت منها ملاحظاتي؟ ويتساءل: ما الحد الفاصل بين السرقة الأدبية والسرقة المجردة؟.

الهوامش

1) **مشكلة السرقات في النقد العربي. الدكتور محمد مصطفى هدارة، ط** 2، 1395**هـ،** 1975**م، المكتب الإسلامي، بيروت..**
2) **مجلة عالم الكتب م** 2، **ع** 4، **ربيع الآخر** 1402**هـ، يناير/ فبراير** 1982**م، ص** 707-712.



جمالية اللون في معلقة امرئ القيس

جاسم محمد صالح الدليمي(*)

هدف البحث:

يهدف البحث إلى بيان القيم الجمالية التعبيرية للون في معلقة امرئ القيس بوصفها نموذجاً شعرياً متميزاً من بين قصائد الشاعر.

ويحاول الكشف عن قدرة الشاعر في توظيف اللون للتعبير عن تجربته الإنسانية، ودرجة وعيه بالقيمة الجمالية التي يمنحها اللون للصورة الشعرية وأشيائها المرسومة بلغة شعرية راقية، فضلاً عن دور اللون في بيان جوانب مهمة غامضة من أزمة الشاعر الوجودية في الحياة.

ويتخذ البحث التحليل الجمالي الفني للنص الشعري وسيلة اشتغال نقدي للكشف عن المضامين العميقة في المعلقة في إطار رؤية المتلقي ووعيه، فضلاً عن الإفادة من المناهج النقدية التي تعنى بالصورة الشعرية وأثرها في بناء النص والكشف عن دلالته، بما يسهل مهمة البحث ويدعم وصوله إلى نتائج تقترب من غايته بدقة وموضوعية.

(*) أستاذ/ ناقد/ العراق.

المقدمة:

تنبهت الدراسات الجمالية إلى الصفات النوعية للألوان ولاحظت تأثيراتها النفسية والوجدانية على الإنسان[1]، ذلك أن اللون ناقل فني أمين لمشاعر الإنسان المبدع وأحاسيسه عبر اللوحة التشكيلية أو الصورة الشعرية، وأن درجة تركيز اللون ترتبط بدرجة التوتر الشعوري والوجداني عند الفنان والشاعر، حيث اللون منبع الشعور بالأشياء، وهو عنصر الإحساس بها وله وجود حقيقي ينبثق عنه وجود معنوي جمالي، وفيه حس فني وصفة حقيقية[2].

ينطلق امرؤ القيس في التعامل مع الألوان وتوظيفها في النص الشعري من إدراكه لوظيفة اللون الجمالية في التعبير عن أزمته الوجودية في الحياة وهو يعي قيمة اللون الإبداعية وأثره الجمالي الفاعل في الصورة الشعرية، فضلاً عن دوره المعبر عن الأفكار أو المعاني التي يرغب الشاعر في الإعلان عنها وهو يتقن رسم صورته الشعرية.

من هنا استغل امرؤ القيس المعطيات الجمالية للون في التشكيل الصوري المعبر عن تصوراته نحو الإنسان وموقفه من الأشياء في عالم الوجود القبلي أو عالم الصراع الحياتي الذي لا يقدر على الانفلات منه.

وقد توافر شعر امرؤ القيس على مجموعة من الألوان أبرزها الأبيض والأسود والأحمر والأصفر والأزرق والأخضر.

وقد وردت الإشارة إلى هذه الألوان بألفاظ مباشرة تدل عليها نحو: الأبيض (أبيض، بيضاء، بيض)، والأسود (سود، سوداء أسود)، والأحمر (حمراء، أحمرا)، والأصفر (صفرة، صفر)، والأزرق (زرق) والأخضر (خضراً)[3].

ووردت بألفاظ غير مباشرة لكنها ذات دلالات لونية مثل: الأشقر، الحناء، الأسحم، الأحم، حوراء، الكميت، فضض الجمان، الجون، دماء الهاديات، شهباء غر، أغر، غران، الليل، الظلام،... إلخ[4].

وتوزعت دلالات هذه الألفاظ بين ألوان الأبيض والأسود والأحمر والأصفر وغير ذلك.

وجاءت مفردة اللون وألوان صراحة في شعر امرئ القيس في مواضع عدة نذكر منها قوله[5]:

أنفٌ كلون دم الغزال معتَّق   من خمر عانة أو كروم شبام

وقوله[6]:

منابته مثل السدوس ولونه   كشوك السيَّال فهو عذب يفيضُ

وقوله[7]:

والعين قادحة واليد سابحة   والرجل طامحة واللون غِربيبُ

وقد بينت الدراسات النقدية والفنية التي اشتغلت على اللون وجمالياته في النص الشعري بأن للألوان دلالات موحية بقيم تعبيرية متنوعة ذكروا منها على سبيل المثال:

الأبيض: هو أول الألوان البسيطة وهو من الألوان الباردة التي تبعث حالة الهدوء والطمأنينة والاسترخاء، كما أنه لون الطهارة والنقاء والتواضع والرقة والسلام[8].

الأسود: وهو أعمق الألوان ويمثل الظلام الكامل وانعدام الرؤية ويعد رمزاً للحزن والألم والموت والخوف من المجهول والعدمية والفناء وارتبط بالليل وما فيه من رهبة ومخاوف وخيالات مرعبة[9].

الأحمر: يثير روح الهجوم والغزو والثأر ويرتبط بالرغبات البدائية ويبعث على البهجة والانشراح وله أهمية بالارتباط بالعدم ويعني أيضاً النفس والروح ويمثل العلاقة بين الدم والحياة(10).

الأصفر: ويمثل قمة التوهج والإشراق لارتباطه بلون الشمس، والفاقع منه ينشط الذهن، ويرتبط الأصفر بجمال المرأة المرتبط بالشمس وله دلالته في القحط والجدب والجبن والغدر والخبث والحسد(11).

الأخضر: له دلالته في الشجر والنبات وخصوبة الحياة فضلاً عن الأمل والرجاء(12).

الأزرق: يقترب من دلالته في بعض الأحيان من الأخضر لأن الزرقة درجة من درجات الأخضر وله دلالاته بحسب درجة نقائه فهو رمز الصداقة والحكمة والخلود والوفاء(13).

وعلى الرغم من أننا لا ننكر هذه القيمة التعبيرية في دلالة الألوان إلا أن البحث غير ملزم باتخاذه أساساً ثابتاً في التعبير اللوني عند امرئ القيس، ذلك أن دلالة اللون حسب اعتقادنا ترتبط بشكل وثيق بالأثر النفسي والانفعال الوجداني عند الشاعر لحظة إبداعه أو أنها تتشكل وفق وعيه باللون وإيحاءاته عن الأفكار والمواقف المعبر عنها شعرياً، وأن مفردة اللون ليست محصورة في التعبير عن دلالة معينة، إنما لها إشراقها الجمالي في الصورة الشعرية المتجدد حسب سياق التعبير الشعري الواردة فيه، فقد ترد على سبيل المثال مفردة عن اللون الأبيض في سياق صورة ما تعبر عن معنى القوة والشباب لنموذج شعري معين وقد ترد هذه المفردات بذاتها في سياق شعري آخر تعبر عن معنى الضعف أو النضوج والانتهاء(14).

من هنا يعتقد البحث أن دلالة الألوان تبقى مفتوحة في التعبير عن الأشياء وقيمها الجمالية ما بقي إحساس الشاعر بها متجدداً ومفتوحاً على

الحياة وتجاربها ومواقفها وتحولات الأشياء فيها عبر حركة في الزمان والمكان.

إن معاينة الصورة الشعرية ذات العنصر اللوني لا تعتمد على المفردات الدالة على الألوان فقط، وإن كانت هي العنصر الأساس في ذلك، إنما تستجيب هذه المعاينة إلى النظر في سياق التركيب الشعري الذي جاءت معه ألفاظ الألوان، حيث لها في السياق مضامين موحية إذ هي ليست مستقلة عن بقية مفردات السياق فضلاً عن أن دلالة اللون تتغير تبعاً للسياق والأثر النفسي[15] الناشئة عنه. ثمة وشائج تعبيرية دلالية تربط بين المفردات جميعها حيث تلقي ألفاظ الألوان بظلالها على بقية مفردات التركيب ليحصل من ذلك كله منطلقاً مفتوحاً لمعالجة جمالية اللون في الصور الشعرية، وإن دراسة موقع اللون في الجملة يربط بين اللفظة وموقعها في السياق[16].

ويحيل اللون المتلقي إلى الوسط الاجتماعي والثقافي المحيط بالشاعر، حيث يرتبط بدلالة ثقافية متصلة أو مستمدة من بيئة الشاعر وأنظمتها الاجتماعية فضلاً عن أن اللون يستجيب للتعبير عن أعمق التجارب الإنسانية بصياغات جمالية راقية موحية بتلك التجارب ومعبرة عنها بصدق ووضوح.

يتأسس اللون في الصورة الشعرية عند امرئ القيس وفق منظور جمالي تبدعه حساسيته الشعرية التي تنظر إلى الأشياء بعين الشاعر لا بعين الإنسان فقط، تحتوي الأشياء بإحساس شعري متأمل لا بمدرك بصري عابر، وإن كان الأول مؤسساً على الثاني.

يسعى البحث إلى معاينة القيم الجمالية للون في معلقة امرئ القيس بوصفها القصيدة المطولة التي عبرت بعمل وأصالة عن تجربة الشاعر الإنسانية وحملت رؤيته الشعرية عن الإنسان ووجوده المقيد بالزمان والمكان في إطار البيئة الجاهلية ونظامها القبلي، فضلاً عن محنته إنساناً يعيش

صراع الحياة والموت، حيث تحتوي المعلقة على مثل هذه المضامين والأفكار صاغها بتمثلات شعرية مبدعة[17]، وكان للون دور فاعل في توصيل شيء من هذه المعاني أو المضامين إلى المتلقي، نحاول الكشف عنه من خلال محاور لونية هي:

اللــون ولوحــة المــرأة:

يتقدم اللون الأبيض على سواه من الألوان في شعر امرئ القيس حيث يأخذ مساحة أوسع من غيره فقد وردت مفردات اللون الأبيض أربعين مرة بألفاظ مباشرة وغير مباشرة، كان نصيب المعلقة منها سبع مرات.

التصق اللون الأبيض بالمرأة في وصفيات امرئ القيس للإنسان حيث ظل اللون الأبيض معلماً جمالياً متميزاً في وصف الشاعر للمرأة، وربما أكثر امرؤ القيس من توظيف اللون الأبيض في صفة المرأة لصفائه ومبلغ تأثيره في الشعور والوجدان فضلاً عن العين التي تدرك جماله في بشرة الأنثى.

تشكل المرأة في إطار الصورة الشعرية ذات العنصر اللوني بؤرة فعالة منها تنطلق إشراقات اللون وإليها تعود ظلاله، يتقدم اللون الأبيض في هذه الصورة عنصراً جمالياً لإبراز معطيات المرأة في الإيحاء والتأمل.

يتميز نموذج (بيضة خدر) من بين نماذج الأنثى المرأة في المعلقة بمساحة واسعة حيث انتشر هذا النموذج على مساحة اثنين وعشرين بيتاً من أصل ستة وثلاثين بيتاً في المعلقة هي لوصف المرأة، استوعبت مغامرة الشاعر مع هذا النموذج بتفاصيل وصفية للهيئة والشكل فضلاً عن الموقع الاجتماعي لهذا النموذج.

يقول امرؤ القيس وهو يعاين جسد الأنثى بعد أن استقل به دون الحراس والأهوال[18]:

مهفهفة بيضاءُ غيرُ مفاضةٍ ترائبها مصقولة كالسَجَنْجلِ
كبكر مقاناة البياض بصُفرة غذاها نمير الماء غير المحلَّلِ
تصدُّ وتبدي عن أسيل وتتقي بناظرة من وحش وجرة مُطفَلِ
وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش إذا هي نصَّته ولا بمعطَّلِ
وفرع يُغشي المتن أسود فاحم أثيثٍ كقِنْوِ النخلة المُتعثكِلِ
غدائره مستشزراتٌ إلى العلا تضل المدارى في مثنى ومرسَلِ
وكشح لطيف كالجديل مخصَّر وساق كأنبوب السَّقي المذلَّلِ
وتعطو برخص غير شثن كأنَّه أساريع ظبي أو مساويك أسحلِ
تضيء الظلام بالعشاء كأنها منارة مُمْسِ راهب متبتِّلِ

في معاينته البصرية لموصوفته ينطلق الشاعر من الشكل/ الجسد بوصفه المعطى المادي لهيئتها الجمالية وهو ذو حضور فعال في الكشف عن طبيعة جمال المرأة الأنثى، الوصف في هذه اللوحة الشعرية قائم من خلال رصد تفاصيل الشكل/ الجسد، المهندَس بين رشاقة وامتلاء، وبروز وانخفاض ونعومة وطراوة، وشدة وارتخاء، ووضوح وإشراق، لا عتمة فيها سوى شعرها الفاحم الذي يزيدها جمالاً، تآلف لوني بهي بين بياض بشرتها وسواد شعرها.

بناء جسدي ماثل أمامه الآن له أن يستكمل خصائصه الجمالية ويثبتها بعناصر اللون الأكثر إشراقاً ووضوحاً من خلال اللون الأبيض (بيضاء) ليقيم توازن معادلة الشكل/ الجسد = اللون/ البياض، الباعثة على الإثارة والاشتهاء، اتحاد الشكل باللون والجسد بالبياض لخلق قوام أنثوي مشع بالضياء اللوني يمنح الشاعر بهجة الإنسانية لا تتقيد بالغواية الغريزية وحدها.

يحاول الشاعر التحرر من تأثيرات القوام الرشيق (مهفهفة) بوصفه طاقة للغواية الغريزية فيمضي نحو الأبيض (بيضاء) لينهض بالموصوفة نحو عالم أكثر نقاء من وجودها المادي الوجود المغري أنثوياً، أو ينشط فيها عناصر البهاء الإنساني المتعالي عن غواية الجسد، كي يتحرر هو أيضاً من النظر الفحولي الذكوري نحوها، ويحررها من طاقة الإغراء ويبعث منها وفيها قدرتها الإنسانية الروحية من خلال اللون الأبيض الدال على النقاء والعفة والطهارة.

اللون الأبيض اللاصق بالموصوفة يستبطن فيها سمواً معنوياً يعين الشاعر على الخلاص من طوق الجسد الغواية، إن اللون الحاضر في اللوحة يقوم بديلاً جمالياً عن غياب الأثر الحسي للمرأة تستمد هذه المعاني من البيت الأول في اللوحة بوساطة العلاقة النحوية بين الصفة والموصوف (مهفهفة بيضاء) بمعنى الاتحاد القائم بينهما أو التصاق أحدهما بالآخر.

لكننا على الرغم من ذلك نلحظ تعثر الشاعر أو ربما فشله في الأبيات اللاحقة (2-8) في إنجاز مهمة الرقي المعنوي في الموصوفة فينشغل بإبراز الخصائص الأنثوية للشكل/ الجسد، ويبقى أسير الرؤية البصرية في معاينة هيئة الموصوفة وتكوينات جسدها الأبيض، ولكن لا يضعف دافع التحرر في نفسه فينجح في الأخير في التخلص من غواية الجسد ويجعل موصوفته (تضيء الظلام) مصدر إضاءة وتبديد للظلام. وقد أعانه على ذلك الضياء بوصفه فكرة جمالية أبرز معالمها اللون الأبيض على الخلاص والتحرر من السقوط في حبائل الجسد – على مستوى الشعور والفكر – وأعانته بنية الاستعارة في (تضيء) والتشبيه في (كأنها منارة ممس راهب متبتل) على مستوى الفن الشعري في إنجاز تحرر موصوفته من طوق الجسد الغواية.

بنية الاستعارة (تضيء) تكشف عن اتحاد الشكل/ الجسد، (مهفهفة)

باللون (بيضاء) وتعمل لصالح اللون في تفوقه على الشكل/ الجسد، حيث يصاعد اللون بدرجات النقاء ليصل إلى مرتبة الضياء ويتخلص مما يكدره وهو ملتصق بالشكل/ الجسد، ويعمل على انتشال الجسد من أرضيته ليسمو به نحو الروحي العلوي، وهو مسعى للارتقاء بالجميل نحو الجليل، ذلك أن الجميل هو مظهر الرقي المادي للإنسان وأن الجليل هو مظهر الرقي الروحي له، وفي الجميل يبرز الجمال معطى واقعياً، وفي الجليل يدرك الجلال شعورياً وروحياً.

الاستعارة هنا عملت على نفي واقع الإثارة عن الموصوفة وإثبات فكرة الإنارة فيها. وألغت عن الشكل/ الجسد مبناه المثير وأبقت على معناه المنير، وذلك بوساطة تموضع الضياء في الموصوفة (تضيء) هيئة ووظيفة. وأقامت الاستعارة تقابلاً ضدياً في ذات الموصوفة بين كونها رغبة للإثارة وبين تحولها إلى توهج للإنارة، تقابلاً تتصادم فيه الأنثى واقعاً والأنثى شعراً، فالأولى ساكنة متموضعة في الجسد/ المبنى والثانية متحركة فاعلة في الروح/ المعنى. وهذا إنجاز راق لوعي الشاعر بوظيفة اللون الفاعلة حين تتجاوز بالأنثى منطقة الشكل/ الجسد وتمضي بها نحو المعنى/ الروح. الأنثى الموصوفة تغيب في بنية الاستعارة لينوب عنها ضياؤها ويؤدي وظيفته الفاعلة في الكشف والإشراق بما يحمل من معاني النقاء والوضوح والإنقاذ من سواد الظلام، ولتمكين فعل الضياء من الاستمرار والتدفق نلاحظ أن بنية الاستعارة (تضيء) جاءت نحوياً بصيغة الفعل المضارع الذي يعني تجدد الحدث واستمراره في الآن والمستقبل على مستوى الزمن. ونلاحظ أيضاً عدم اقتران الفعل بالفاعل في جملة (تضيء) إنما بتقدير ضمير مضمر عائد عليه، ومبعث ذلك هو اهتمام الشاعر بالفعل/ الحدث، الضياء والإنارة أو ربما لأن الفاعل قد تماهى بالفعل وتوحد به ومعه فلا حاجة لإعلانه أو استقلاله عن الفعل.

وفي مسار الاستعارة (تضيء) الضياء تقابل آخر مع الظلام ينشأ من خلاله جدلية البياض/ السواد، فيعمل الأول على نفي الثاني أو تعطيله بوساطة انبعاثه وانتشاره في الأنحاء، وليكون الأبيض هو المتحقق اللوني المهيمن على الزمان والمكان، وفي هذا أثر مهم من بلاغة الاستعارة وفاعليتها التأثرية في العمق الدلالي للصورة الشعرية استوعبها اللون الأبيض وتحققت في جماليته المعبرة بوضوح.

جمالية اللون الأبيض الفاعلة ارتقت بالشكل/ الجسد في مدارج النقاء كي تحرره من ماديته وتطهره من تلوثه الأرضي وتعلنه ضياء يقهر سواد الظلام، وفي مدارج الضياء الترقي يتنازل اللون الأبيض عن صبغته الكيميائية ليتوحد مع فيزيائية الضوء بأشعتها وإشراقها باعثاً النور والضياء (فإذا كان الضوء هو المنبع وهو الأساس في رؤية الأشياء فإن اللون موضع الشعور بالأشياء وهو عنصر الإحساس بها[19]).

إن التلازم بين الضوء واللون الأبيض هو المسوغ الواقعي والفني الذي بوساطته نقبل هذا المعنى لوظيفة اللون الشعرية هذه، فضلاً عن أن المرأة بجسدها المشوق (مهفهفة) لا تضيء الظلام واقعياً إنما بفاعلية اللون الأبيض (بيضاء) اكتسبت معنى روحياً أو وجدانياً وأصبحت مؤهلة لأداء وظيفة الإنارة (تضيء) والضياء، معنى في الرقي الوجداني والشعوري لا يتصل بالجسد وغواية الاشتهاء فيه.

ونلمح للضياء في هذه الصورة وظيفتان: الأولى استوعبتها بنية الاستعارة كما تقدم في التحليل، والثانية تبرزها صيغة التشبيه المنعقدة بين الأنثى الضياء المشار إليها بالضمير العائد في (كأنها) مشبهاً وبين منارة الراهب المتبتل (منارة ممس راهب متبتل) مشبهاً به المصرح بها في الشطر الثاني من البيت. حيث تعين صيغة التشبيه الشاعر على إنجاز مشروعه في

الانتقال بالمشبه الجميل نحو المشبه به الجليل، ليستجلب التشبيه معاني أو قيماً تنويرية من الجليل (منارة ممس راهب متبتل) ويمنحها الجميل (مهفهفة بيضاء)، ولكن بفاعلية أعمق من فنية الاستعارة المشار إليها سابقاً، حيث يمتد النور والضياء (ضياء الأنثى) إلى أنحاء بعيدة لا يعيقها ظلام مقيد بزمن معين ولا مكان محدد بموقع. ثراء في المعنى والدلالة تستمده الأنثى الضياء من المعطى الحضاري المنبعث من ألفاظ (منارة، راهب، متبتل) فوظيفة المنارة لا تتقيد بالإنارة فقط – إنارة الطريق للتائه أو الضال – إنما تحتضن علواً شاهقاً عن الموقع الأرضي المنبسط لا يخلو من الإشارة إلى رمز ما نحو نقاء السماء وقدسية أشيائها، لترسل المنارة رسالتها في النور المعنوي لإضاءة الروح وتحريرها من تيه الوثنية وظلام الجاهلية[20].

إن رمزية اللون هنا متوقفة على تصور الضوء ومصدره، وأن وعي الشاعر بجمال اللون الأبيض (بيضاء) المغلف بالضياء لا يكتفي بحدود الإضاءة الحسية للموصوفة من خلال المنارة، إنما يستطيل لينال من قداسة الراهب المتبتل معان في الطهر والعفاف، تلك القيم الإنسانية الراقية التي تكتسبها الأنثى الضياء بوساطة التشبيه القائم بينها وبين منارة الراهب المتبتل ذي المحتوى التعبيري عن مضمون القداسة والسمو الروحي، هذه القيم تمرر عبر ضياء المنارة إلى جسد الأنثى لتطهره من الدنس الأرضي وتجعله نقيضاً للتلوث الوثني وظلامه، هذا المعنى لا نستطيع إغفاله عن وعي الشاعر بوظيفة المنارة والراهب المتبتل في سياق هذه الصورة حيث له إدراكه المتبصر بالأثر الحضاري التي توحي به هذه المسميات، وهو وعي عارف بثقافة عصره (أليس الشعر بشارة للمعرفة والشاعر هو ذلك الكائن العارف بكل شيء)[21]، خاصة في العصر الجاهلي فضلاً عن أن الشاعر هنا أمير وابن ملك له ثقافته المطلعة على عصره وبيئته. ومما يعزز هذا الأمر الخاصية الجمالية للون الأبيض في الثقافة العربية قديماً وحديثاً حين تجعله رمزاً

للنقاء والصفاء والطهر والسلام[22]، وأن جانباً من عظمة إبداع امرئ القيس يظهر في تحويله تفاصيل الحياة إلى رموز غنية الدلالة تكتنز رؤية شمولية[23] للأشياء غير منقطعة عن الحياة.

إن التعانق بين المنارة والراهب المتبتل يسمح بتمرير مثل هذا التصور وجعل الأنثى الضياء تستوعب فكرة الهداية وتبثها في الأنحاء بما تشكلت عليه الآن، بميلادها الجديد بين يدي المنارة والراهب لتضيء جنبات الروح المظلمة بقيم الوثنية والجهل، يدعم هذه الفكرة إضمار المشبه بضمير عائد وإظهار المشبه به في ثلاثة ألفاظ. الأنثى الضياء الآن هي ليست الأنثى البيضاء التي ابتدأت بها اللوحة، هي نموذج جديد مولد بفاعلية الاستعارة والتشبيه، استمد من الاستعارة ضياءً نقياً ومن التشبيه رقياً حضارياً روحياً يدعم وظيفته الجديدة في نشر فضائل الروح والتحرر من رذائل الجسد، والدليل علي هذا المعنى يتبين في قولة الشاعر[24]:

إلى مثلها يرنو الحليم صبابة　　　إذا ما اسبكرت بين درع ومِجوَل

فلفظة (الحليم) وهي بؤرة البيت تؤكد خلو الأنثى/ البيضاء من الإغراء الجسدي واحتواءها على معني الهداية والنور، فالحليم لا يرنو إليها اشتهاءً ذكورياً، إنما توقاً لنور الحكمة وهديها وصبابته مسورة برجاحة العقل ومقيدة بحكمة نظره إلى الأشياء وقيمها الروحية المنقذة من الضلال والظلام. صبابة الحليم إليها ليست كشوق الجاهل، الحليم ينظر إليها بعين الحلم والحكمة ورجاحة العقل أما الجاهل فيرى في ضيائها عنصر إثارة شهوانية لذكورته الغارقة في الظلام المدنس. إن الوعي الشعري بوظيفة اللون والضوء ساهم – بوساطتهما – في ترويض الأنثى الجسد في هذه الصورة وخلصها من علائق الشهوة، لأجل ميلاد أنثى جديدة حاملة ضياء للهداية ومعنى تطمئن به روح الحليم وتستريح عنده.

وهنا يبدو امرؤ القيس أنه ليس صاحب لذة غليظة تصدر عن الحس لترضي الحس، وإنما هو صاحب لذة رقيقة تصدر عن فكر وعن فلسفة وعن اختيار للحياة[25].

لقد شكل اللون والضوء قطبين متوازيين في هذه الصورة لإدامة حركتها وفاعليتها في ذهن المتلقي ووعيه، اللون بنقائه والضوء بشعاعه، وكلاهما مدرك بصري مثير لعين الناظر ومحفز لخياله في استقبال مضامين الصورة وإدراك معانيها أو أبعادها غير المنظورة في الواقع المخبأة بين طيات الكلام.

إن (الاحتفاء باللون وتناغمات الضوء)[26]، منجز جمالي أبدعه وعي الشاعر بوظيفة اللون والضوء في تشكيل الصورة.

لقد نجح امرؤ القيس في توظيف اللون والضوء على نحو مثير يوحد بينهما في الفاعلية الفنية والإيحاء الدلالي في إشراق الصورة ووضوح رؤيته الشعرية لأشيائها. اللون هنا يعانق الضوء في نشوة إنسانية فرحاً بالحياة وخلاصاً من الظلام.

ويبقى اللونان الأسود والأصفر في هذه اللوحة لهما دور ثانوي يساهم في دعم وظيفة اللون الأبيض في الإشراق والبهاء، حيث لا تنافر بين هذه الألوان وهي لا تعيق اللون الأبيض من استكمال وظيفته الجمالية، إنما تمكنه من ذلك. فاللون الأصفر المتزج بالبياض من خلال البكر (كبكر مقاناة البياض بصفرة) البيضة الأولى من بيض النعام لا ينفي البياض مطلقاً إنما هو ملتصق به من خلال واقعية كدرة الأصفر حين غذاها الماء النقي وطهرها من تلوث الاصفرار.

أما اللون الأسود (وفرع يغشي المتن أسود فاحم) فهو في تآلف لوني

جميل مع اللون الأبيض، لأن شدة السواد الفاحم في الشعر تبرز شدة البياض ولا تلغيها، وأن السواد يشغل حيز الفرع – موضع الرأس –من الموصوفة والبياض شاملاً لجسدها كله، وفي شدة سواد الشعر دلالة النضارة والشباب التي تدعم بياض الجسد في الأنوثة والاشتهاء.

اللون ولوحة الزمن:

تأتي لوحة الزمن في المعلقة مباشرة بعد لوحة المرأة وتأخذ مساحة خمسة أبيات ويكون الليل نموذجاً عن زمن القهر والمأساة ليرمز إلى فكرة الموت نقيضاً للمرأة رمز الحياة في اللوحة السابقة.

يقول امرؤ القيس[27]:

وليل كموج البحر أرخى سدوله ... عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطى بجَوزهِ ... وأردف إعجازاً وناء بكلكلِ
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي ... بصبح وما الإصباح فيك بأمثلِ
فيالك من ليل كأن نجومه ... بكل مغار الفتل شُدَّت بيذبلِ
كأن الثريا علقت في مصامها ... بأمراس كتان إلى صمِّ جَندلِ

الزمن في هذه اللوحة ليس ميقاتاً لحدث ما إنما هو زمن يحمل آثاراً نفسية قلقة مضطربة إن الليل تجلٍ زمني لمعاناة الشاعر وهو زمن وجودي[28] يصيب الشاعر بتوتر نفسي.

فاعلية الزمن في وعي الشاعر تتكشف وتأخذ أبعاداً تتجاوز الزمن بوصفه المعياري للوقف والحدث ليتشكل بين يدي الشاعر لوناً أسوداً مع الليل وأبيضاً مع الصبح تتمركز فيه طاقة شعرية تعبيرية عن محنة الشاعر في واقع الليل الأسود وعن حلمه في الخلاص بالصبح الأبيض.

الزمن هنا وعاء يحتضن اللون بانطفائه (الأسود) وبإشراقه (الأبيض)،

ينبع اللون من خلال الزمن ليحقق آثاراً جمالية تحاول قهر الزمن بوصفه عنصر تقييد لحركة الشاعر ووعيه باتجاه أزمته الوجودية. فأثر الزمن فاعل في حياة امرئ القيس وهو يسعى إلى تحقيق حرية أكبر في ممارسة حياته القائمة على التمتع بعناصر الجمال فيها، ولكن صدمة الزمن تقهر رغبة الشاعر تلك وتقف عائقاً أمامها.

ويتمظهر الزمن في هذه اللوحة بمظهرين: هما الليل والصبح. الليل حيز زمني محدود ذو معطى لوني يتشح بالسواد، وهو مهيمن تعبيري في هذه اللوحة حيث يعمل الشاعر على بث همومه في هذا الليل الذي يتسم بالثقل والثبات والتجمد[29]، وليجعل منه صيغة لتأمل[30] عميق لواقع حياته المأسورة بهموم الثأر سعياً إلى الوفاء للأب المقتول (ويبدو الخوف والقلق اللذان يستشعرهما امرؤ القيس من الزمن بعدم ثباته على حال)[31].

يتقابل الليل ضدياً مع الصبح الذي هو أيضاً حيز زمني محدود ذو معطى لوني يتشح بالبياض. زمنان يتضادان بلونين متضادين الأسود والأبيض واقعاً وشعوراً ليعبران عن فكرة الخلاص والنجاة التي يحاولها الشاعر على مستوى النص الشعري وعلى مستوى الواقع والإحساس. النجاة من ضيق الهموم ومعاناة السعي للخلاص من ثأر الأب المغدور، والخروج إلى بهاء الحياة وأمنها وسلامها، الخلاص من سواد ليل الألم والفوز ببياض صبح الراحة والهدوء، ومن الجدل الزمني المعلن في النص المتحقق بالليل والصبح ينبثق اللونان الأسود والأبيض ليعلنان عن صراع زمنين مؤثرين في حياة الشاعر الأول يطوقه بالحزن ليس لفقدان الأب المقتول فقط إنما بسبب جمود واقعه وتمركزه نحو واقعة الثأر وما يتداعى عنها من دموية متواترة لا تبقي لعناصر الراحة والجمال في الحياة مجالاً بل لا تسمح لحياة الشاعر بالاستمرار في هدوء وسلام.

اللون الأسود المستمد من الليل معلم فني على ظلام حياة الشاعر الآن وهو خاضع لفكرة القتل/ الثأر، اللون الأسود المنبعث من الليل يكدر أفق الرؤية عند الشاعر ويجعلها لا ترى في الحياة جمالاً أو بهاءً، وهو لون طارئ أو محدث في حياته بسبب محنة الثأر، لابد أن يزول ليعود اللون الأبيض بوصفه لون الراحة والحلم عند الشاعر ينشر سلامه وأمانه على الحياة، ولأن المحدث لا يلغي الأصيل.

اللون الأسود ليس لوناً عدائياً أو مكروهاً عند امرئ القيس إنما يتسم بالكراهية هنا بسبب ارتباطه بمعنى الظلام المنبثق من ليل الهموم المكدرة لحياة الشاعر، فقد يكون للون الأسود معنى شعرياً يتجاوز صلته بالليل والحزن إلى الأثر الجمالي الذي يمنحه السواد للشعر الجميل حين يتناغم مع الوجه الأبيض المضيء كما تقدم في لوحة المرأة.

وكي لا يمتد السواد إلى أنحاء واسعة من أزمنة الشاعر وأمكنته ينبثق اللون الأبيض من صبح الحلم والإصباح المتمنى ليزيل الليل ترقباً لما قد يحمله إليه النهار من أمل(32).

لقد وردت مفردة الليل في هذه اللوحة باللفظ الصريح ثلاث مرات وبالضمير العائد الظاهر والمضمر ثماني مرات ليدل ذلك على شمول هذا الليل حياة الشاعر وإحاطة سواده به، وعملياً لسواد الليل لتتصدى له وتفتح نافذة ولو صغيرة بجدار سواد الليل، حيث وردت مفردة الصبح مرتين فقط، وإذ يمكن لهذه النافذة الصغيرة أن تتسع وتستوعب حلم الشاعر في النجاة من سواد الليل وتبعث بياض الصبح وإشراقه. ويحاول الشاعر من خلالها إقصاء الزمن ولونه الباعث على الضيق والحزن، أو بمعنى أدق إقصاء نوع من الزمن غير مرغوب فيه هو ولونه واستدعاء نوع آخر من الزمن مرغوب فيه هو ولونه، إقصاء الواقع لصالح الحلم، وطرد الألم لصالح اللذة، وإبعاد القبح لصالح الجمال.

اللون ولوحة الفرس:

للخلاص من مضايقات الليل وكدر سواده يمضي امرؤ القيس إلى فرس النجاة مبكراً (وقد اغتدي) من غداة الفجر، ليجعل ذلك بشارة إنقاذ لحلمه في الإصباح المشرق بحياة جديدة.

تنتشر لوحة الفرس على مساحة ثمانية عشر بيتاً من المعلقة، يرسم فيها الشاعر صورة للفرس تصل به حد الغرابة والتفرد، يتميز الفرس ببناء جسدي ضخم (بمنجرد قيد الأوابد هيكل) ليثير في المتلقي الشعور بالقوة والصلابة[33]، ومستوى حركي نشيط غير مقيد في اتجاهات متغايرة متباعدة (مكر مفر مقبل مدبر) تسمح له بأداء وظيفة المواجهة بتفوق ونجاح وتمكنه من كسر جمود الزمن المقيم حول الشاعر[34]، ولون جميل (كميت) يجمع بين الأحمر والأسود، لتنهض هيئة الفرس على ثلاثة عناصر هي: الشكل، الحركة، اللون وتنطوي على دلالات مهمة يتميز بها الفرس هي الجسد، الانطلاق والحرية، الجمال.

ولسنا في صدد بيان الأثر الدلالي لهذه العناصر بما يتصل بأزمة الشاعر الوجودية إنما اشتغالنا يعنى بالجانب اللوني في هذه اللوحة.

يتعرض الفرس إلى مواجهة مع قطيع البقر الوحشي يتصدى لطلائعها في منازلة دموية ليخرج منها (بطلاً)[35] منتصراً في تجلٍ حركي شعري مضاد لليل الهموم الساكن الثقيل، ومتشحاً بآثار هذه المنازلة في صورة شعرية لها دلالاتها المعبرة عن جانب من أزمة الشاعر الوجودية.

يقول امرؤ القيس[36]:

كأن دماء الهاديات بنحره   عصارة حنّاء بشيبٍ مرجلِ

تتوافر هذه الصورة على مصادر لونية هي: دماء الهاديات للأحمر، عصارة الحناء للبني، الشيب المرجل للأبيض وربما معه شيء من الأسود.

وهذه الصورة قائمة على صيغة التشبيه المنعقدة بين (دماء الهاديات) مشبهاً و(عصارة حناء بشيب مرجل) مشبهاً به، ويلاحظ أن المشبه به مركب من عنصرين (عصارة حناء) بـ (شيب مرجل) ولكل دوره في إثراء هذه الصورة دلالياً بما يعبر عن رؤية الشاعر الجمالية للألوان وأثرها في الكشف عن مضامين إنسانية فاعلة في حياته.

ثمة تضاد لوني في هذه الصورة يتنامى مع المستوى الدلالي مقدار الصراع النفسي الذي يتلبس بالشاعر، ويتجسد هذا التضاد في ناحيتين:

الأولى: تضاد قائم بين الأحمر الصادر عن دماء الهاديات وبين البني الناتج عن عصارة الحناء على الرغم من الصلة القريبة بين اللونين في المدرك البصري الواقعي. الأحمر معلم اللون على الدم القتل الموت وهو رمز المواجهة المأساوية التي خاضها الفرس في صراعه مع ثور الوحش لينتهي إلى انتصاره ونجاته من قبضة الموت، انتصار الفرس هو انتصار للفارس واقعاً وشعوراً.

البني معلم لوني على جمال الشكل الظاهر للإنسان من خلال تغيير معالم الشيب فيه، وهو ذو صلة وثيقة بالحياة. يوفر التشبيه مجالاً فنياً خصباً لتحول دلالة اللون الأحمر من المأساوي (الدم/ الموت) إلى الجمالي (عصارة الحناء) تحول من الألم إلى اللذة، فالشاعر بوساطة التشبيه يقيم صلة دلالية يتحرر من خلالها اللون الأحمر من علمية الدم/ المأساة، ليتشكل من جديد في اللون البني علماً على الحناء/ الجمال.

فالتضاد القائم دلالياً بين اللونين الأحمر والبني في هذا الجانب من الصورة إنما يعبر عن شيء من الصراع النفسي الوجداني الذي يعايشه امرؤ القيس وهو موزع بين رغبة القتل الدموي المأساوي ثأراً لأبيه وبين رغبة

الاحتفاء بالحياة وعناصر الجمال والفرح فيها، وهو مشدود إلى قوتين الأولى تتجه به صوب القبح والفناء والأخرى تجذبه نحو الجمال والبهاء.

إن فنية التشبيه هنا لم تكتف بنقل صفة لونية من طرف إلى آخر، إنها لها فاعليتها الجمالية في التعبير عن محنة الشاعر وهمه الوجودي في الحياة.

إن لجوء الشاعر إلى تشبيه الدم المراق/ الأحمر بعصارة الحناء/ البني هو من أجل الخلاص من هيمنة المأساوي على وعيه والفرار من قبح الموت – ولو على مستوى الشعر والشعور – إلى جمال الحياة بما يوفر له ذلك الاستمتاع بها وبطراوة أشيائها الجميلة التي تمنحه السلام وتطمئن ذاته القلقة من أثر الدم وفعل القتل وخراب الموت.

إن الجمالي/ البني يقف بالضد من المأساوي/ الأحمر الذي يقهر الحياة، فليس على سبيل الموازنة بين الأحمر والبني – في جانب آخر من وظيفة التشبيه – أقام الشاعر تشبيهه إنما عقده محاولاً العبور من واقع الدم/ الموت وهو يسعى لثأر أبيه إلى واقع السلام/ الجمال الوارف بالحياة.

في الأحمر (دماء الهاديات) بكاء أو رثاء للحياة المهدورة، يتصادم دلالياً مع البني (عصارة الحناء) غناء الحياة وفرحها، حمرة دماء الهاديات هي تجسيد للحياة، وبنية عصارة الحناء هي تمجيد للحياة، رثاء وغناء أدى اللون بينهما دوراً مهماً حين أنشأ جسراً للتحول من ضيق الموت إلى رحابة الحياة خلاصاً من الدم المبثوث في أنحاء تحاصر الشاعر وحياته.

إن دماء الهاديات معطى لوني بصري يتموضع في الأحمر مستمد من الواقع، يناهضه عصارة الحناء تباشير لونية تتمظهر في البني مستمدة من الحلم بواقع الجمال والفرح.

الثانية: تضاد لوني قائم بين اللون البني الناتج عن عصارة الحناء وبين اللون الأبيض الصادر عن الشيب المرجل. البني معلم لوني جمالي يتزين به الإنسان في الظاهر الشكلي ليخفي بياض الشيب المعلن عن مرحلة الشيخوخة. والأبيض معطى لوني على فعل الزمن في الإنسان، بمعنى هو منتج زمني يبين انتقال الإنسان إلى مرحلة عمرية متقدمة في السن.

يعمل اللون البني على نفي أو إخفاء اللون الأبيض في الشعر ليحقق من ذلك أمرين: أولهما جمالي تزييني ترتاح له عين الناظر، وهو ظاهر شكلي في هيئة الإنسان. وثانيهما محاولة التصدي لفاعلية الزمن وأثره العميق في الإنسان حين يمضي به العمر نحو النهاية.

إن اللون الأبيض في الشيب هنا لا يرتبط بدلالة الصفاء أو النقاء قدر ما يشير إلى درجة النضوب الحيوي الجسدي عند الإنسان وصولاً إلى الانتهاء

يتجاوز اللون البني – وهو يتصدى للأبيض – وظيفته الجمالية التزيينية إلى أثر أكثر فاعلية في التعبير عن إحساس الشاعر بحصار الزمن للإنسان والحياة، فلا يقف البني عند تحديد أثر الشيب الأبيض البارز في الرأس إنما يحاول قهر مظاهر الزمن المعلنة في الشيب والتغلب عليها ولو شكلياً ليوفر معنى التمسك بالحياة والتشبث بمعالم الشباب والنضارة تصدياً لمظاهر العجز والنضوب والزوال.

فاللون هنا وسيلة جمالية بيد الشاعر يتصدى لها للزمن وفعله في الإنسان. إن جمالية اللون البني لا تعمل على إلغاء اللون الأبيض بقدر ما هي وسيلة – وإن كانت مؤقتة – لتمويه آثار الزمن، فضلاً عن أن اللون الأبيض المنبعث من الشيب هنا معطل الوظيفة أو الأثر الجمالي بسبب من هيمنة اللون البني النازع إلى قهر معاني العجز في الإنسان.

ويلاحظ في هذه الصورة أن الشاعر يمارس قهراً لونياً وهو يتعامل مع بعض الألوان، فهو يحاول قهر اللون الأحمر الدال على الدم والموت باللون البني المعبر عن دلالة الجمال والفرح، وكذلك يحاول قهر اللون الأبيض المعلن عن مرحلة العجز والنضوب، يقهره باللون البني الدال على مرحلة الشباب والنضارة. ليفيد من ذلك كله في التنفيس عن ذاته المرتهنة إلى واقع الهموم والمعاناة.

إن الشاعر وهو يتعامل معه الآن بوعي حضاري لقيمتها الجمالية يضع اللون بين قيمتين تعبيريتين هما: قيمة الإدراك البصري المباشر للون وهي ظاهرة في النص، والأخرى قيمة الإبداع الجمالي للون وهي مضمرة في عمقه حيث يوظف فيها الشاعر إحساسه الجمالي باللون عبر تجربة إنسانية لها حوامل فنية تعبيرية يتميز اللون من بينها بوصفه معطى جمالي ينجزه وعي الشاعر الذي (يحول المرئي إلى إشارات أو علامات)[37] قابلة للتعبير عن أثر نفسي أو وجداني أو فكري.

الخاتمـــــة:

كانت إنجازات الوعي الشعري على مستوى اللون عند امرئ القيس متمكنة من تقديم موقفه الحضاري في التعامل مع الألوان وجماليات التعبير فيها عن الأشياء شكلاً ودلالة. وكان يصدر عن رؤية واعية لأهمية اللون في إيصال مضامين مهمة تعبر عن توترات نفسية ووجدانية أو فكرية إزاء محنة الإنسان الشاعر أمام الزمن المتحول به بين راحة وشقاء.

وكانت تجليات اللون في الصورة الشعرية في المعلقة على قدر عميق من تمثل اللون وإبراز معطياته الجمالية لوظيفة المرأة خارج إطار الجسد ومغرياته، ولفاعلية الزمن وأثرها القابض بعنان الواقع من حوله ولأهمية الفرس في التجاوز والمواجهة.

وقد شغل اللون موضعه في الصورة الشعرية بمستويين أولهما مستوى الصفة اللونية المستمدة من التكوين الصبغي للون وهي مدرك بصري ظاهر وثانيهما مستوى المعنى اللوني المستمد من فاعلية اللون وأثره في الشعور والوجدان وهو مدرك ذهني خفي.

وقد وظف الشاعر المعنى اللوني لأثره الجمالي الهام في الصورة بدقة وعناية من أجل الكشف عن مضامينها وإيضاح معانيها.

ويعتقد البحث أن مجال دراسة اللون وجمالياته في شعر امرئ القيس لايزال خصباً ومهيئاً لدراسات أخر تستقصي أثر اللون وتحاول الكشف عن أبعاده الجمالية برؤية واعية وبأدوات نقدية متمكنة ولعل القادم من الزمن يسمح بإنجاز مثل هذه الدراسات.

هوامش البحث

1) ينظر مثلاً من هذه الدراسات:

– الألوان وإحساس الشاعر الجاهلي بها. د. نوري حمودي القيسي، مجلة الالام. ج 1. السنة الخامسة 1969.

– اللون في الشعر العربي القديم. د. زينب عبدالعزيز العمري. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة 1989.

– شعرية اللون: د. عبدالعزيز المقالح. مجلة كلية الآداب، جامعة صنعاء، العدد 19، 1996.

– اللون في الشعر الجاهلي، صباح عودة عبدالقادر، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، 1998.

2) ص 307، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع. د. إنصاف الربضي. دار الفكر، الأردن 1995.

3) ص 24 وما بعدها. قاموس الألوان عند العرب. د. عبدالحميد إبراهيم. الهيئة المصرية للكتاب. مصر 1989.

4) ص 27 وما بعدها. د. عاهد الماضي، ألفاظ الألوان في العربية. ط 1. دمشق 2000.
5) ص 115. ديوان امرئ القيس. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. ط 4. دار المعارف. مصر.
6) ص 178. الديوان. وينظر أيضاً الصفحات 91، 291، 303، 362.
7) ص 226. الديوان.
8) ص 129. اللون في الشعر العربي قبل الإسلام. إبراهيم محمد علي. ط 1. لبنان 2001. وينظر ص 171. الرسم واللون. محيي الدين طالو. مكتبة القدس. دمشق 1961. وينظر أيضاً ص 185. اللغة واللون. د. أحمد مختار عمر. ط 2. عالم الكتب، القاهرة 1997.
9) ص 167. اللون في الشعر العربي قبل الإسلام. مصدر سابق. وينظر ص 172. الرسم واللون. وينظر أيضاً ص 186. اللغة واللون.
10) ص 57-58. اللون في الشعر العربي قبل الإسلام. مصدر سابق. وينظر ص 172. الرسم واللون. وينظر أيضاً ص 184 اللغة واللون.
11) ص 103. اللون في الشعر العربي قبل الإسلام. مصدر سابق. وينظر ص 172. الرسم واللون. وينظر أيضاً ص 184 اللغة واللون.
12) ص 173. الرسم واللون. وينظر ص 185. اللغة واللون.
13) ص 173. الرسم واللون. وينظر ص 183. اللغة واللون.
14) يلاحظ دلالة اللون الأبيض في الوجه الأغر وإشراقها نحو الفتوة والشباب ونقيض ذلك في اللون الأبيض في الشعر الأشيب ودلالة الضعف والكهولة.
15) ص 28. الصورة الشعرية والرمز اللوني. يوسف حسن نوفل. دار المعارف. مصر.
16) ص 29. ن.م.
17) وهذا لا ينفي وجود قصائد أخرى في شعر امرئ القيس عبرت عن مثل هذه المضامين، ولكن تبقى المعلقة في رأي البحث الأجدر بالنظر النوعي إليها على أنها نموذج راقياً لشعره.
18) ص 15 وما بعدها. الديوان.
19) ص 307. علم الجمال بين الفلسفة والإبداع. مصدر سابق.
20) نؤكد أن الحديث هنا مقيد بزمن الجاهلية، وأن المسيحية تعد أرقى حضارياً من الوثنية آنذاك.
21) ص 90. غواية التراث. د. جابر عصفور. كتاب العربي. العدد 62. الكويت 2005.
22) ص 207. في النقد الجمالي. د. أحمد محمود الخليل. دار الفكر. دمشق 1996.
23) ص 63. فلسفة الشعر الجاهلي. د. هلال الجهاد. دار المدى. سوريا 2001.

24) ص 18. الديوان.

25) ص 10. فلسفة الشعر الجاهلي. مصدر سابق.

26) ص 38. كتاب المرئي والمكتوب. د. حاتم الصكر. دائرة الثقافة والإعلام. الشارقة 2007.

27) ص 18-19. الديوان.

28) ص 148. الزمن الوجودي. د. عبدالرحمن البدوي. دار الثقافة بيروت ط 3. 1973.

29) ص 255. دراسة الأدب العربي. د. مصطفى ناصف. دار الأندلس. بيروت ط 2. 1981.

30) ص 37. حاضر النقد الأدبي. ترجمة وتقديم محمود الربيعي. دار المعارف مصر. 1975.

31) ص 67. الزمن في الشعر الجاهلي. د. عبدالعزيز محمد شحاتة. الأردن. ط 1 1995.

32) ص 71. قضايا الشعر في النقد العربي. د. إبراهيم عبدالرحمن محمد. دار العودة. بيروت ط 2. 1981.

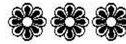
33) ص 64. مقالات في الشعر الجاهلي. يوسف اليوسف. دار الحقائق. بيروت ط 4. 1985.

34) سمة الحركة في الفرس إشارة مهمة في التعبير عن كسر حصار زمن الليل في اللوحة السابقة وليست هي (رغبة في تجميد الزمن) كما ذهب إلى ذلك كمال أبو ديب. ينظر ص 11 نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي. مجلة فصول. المجلد الرابع. العدد الثاني. الهيئة المصرية للكتاب. مصر 1984.

35) ص 75. قراءة ثانية لشعرنا القديم. د. مصطفى ناصف. دار الأندلس. بيروت، ط 2. 1981. وينظر حول فكرة الفرس البطل ص 137 الصورة الفنية في ضوء النقد الحديث. د. نصرت عبدالحمن، عمان. ط 2. 1982.

36) ص 23. الديوان. ومن آثار فكرة التحول من المأساوي إلى الجمالي عند الشاعر هو إعادة هذا البيت في ثلاث قصائد مع تغيير في المفردة الأخيرة (مرحل، مخضب، مفرق). ينظر الديوان ص 23. ص 55. ص 176.

37) ص 11. كتاب المرئي والمكتوب. مصدر سابق.



الملحمة
رؤية أدبية مقارنة

ياسر عبدالغني(*)

محاولة للتعريف:

تعتبر الملحمة من أهم الأنواع الشعرية، وهي تعتمد على سرد قصة بطولية تقوم على الحكاية، وتصدر من أبطالها أفعالاً عجيبة، وحوادث خارقة للعادة، وتشتمل على الوصف والحوار وتصوير الشخصيات والخطط، وتجنح أحياناً إلى الاستطراد وعوارض الأحداث.

وفي تعريف آخر للشعر القصصي أو الملحمي: هو شعر موضوع يعبر فيه الشاعر عن موضوع قصصي مستمد من حياة الأبطال، والبطولات، والمعارك التاريخية، مع مزج ذلك كله بهالة أسطورية مثيرة للمشاعر.

وهذا النوع المسمى بالملاحم الشعرية والمعتمد على الخيال والحكاية والتاريخ، ينشأ عن الشعوب الفطرية إذ يسهل لديهم الاعتقاد في الأرواح والجن والأشباح والسحر، وتدخل الملائكة والشياطين في شؤون الناس.

(*)

وللملحمة في أبطالها وحوادثها أصول تاريخية، ولكنها تختلط بالأساطير والخرافات مناسبة بذلك البيئة التي لا تفرق بين الحقائق والخيال.

وأبطال الملحمة أشخاص أسطوريين من الوطنيين أو من المصطفين من أبطال العقائد الدينية.

وهي تمثل العهود الإقطاعية، وتتحدث عن الفرد لا عن المجتمع، فتمثل بعضهم بمظهر البطل الفذ، وتنسى أو تتناسى الشعب الذي لا يكون له أي اعتبار في هذه الملاحم الشعرية، وكما قلنا فإن ذلك يتضح جلياً في الملاحم الأولى الفطرية.

أما الملاحم المسيحية فيبدو الشعب في صورته الطبيعية، ولكن على أنه تابع يقوم برسالته الخاصة بعقيدته، أو تجاه الأبطال من سادته.

هذا، ومن المعروف لنا أن هذا النوع الأدبي بدأ ظهوره عند اليونان، ثم انتقل منهم إلى الأدب اللاتيني في مرحلة التقليد أو المحاكاة في أوروبا لكل ما هو يوناني أو روماني.

بين الإلياذة والأوديسا:

ففي اليونان القديمة ظهرت (الأوديسا) و(الإلياذة)، للشاعر اليوناني هوميروس، وقد قلده بعد ذلك الشاعر اللاتيني فرجيل، الذي عاش في الفترة من سنة 89 إلى 19 قبل الميلاد، وذلك في ملحمته (الإلياذة).

وهذه الملاحم تدور حول أحداث جرت بعد حرب طروادة، صورها هوميروس اليوناني، وسار على نهجه فرجيل اللاتيني.

نجد هوميروس في الأوديسا يتكلم عن عودة أودسيوس من هذه الحرب بعد نهايتها بعشر سنين، وعن الحوادث التي نجمت عن غيابه من

تنافس أمراء إحدى الجزر على الحظوة لدى زوجته، وتدخل الآلهة إلى خيمته، ثم يتم الإفراج عنه، ويعود إلى زوجته، متغلباً على خصومه.

وتقوم حوادث الإلياذة اليونانية على ذكر حصار طروادة، وانقسام الآلهة بين مؤيد لليونانيين، ومؤيد للطرواديين، ففي بداية حوادثها يأسر (إجاممنون) بنت كاهن الإله (أبوللو)، وبعد ذلك يتفشى وباء الطاعون في الجيش اليوناني وتتوالى هزائمه.

وفي الملحمة صورة وافية لحياة الطرواديين في الحصار، وما يسود المحاربين من روح الفروسية، ومن المناظر الرائعة فيها، منظر (كنور) وهو يودع زوجته (أندروماك)، ويداعب طفلة قبيل ذهابه إلى الحرب ذهاباً لا رجعة منه.

كذلك صورة (هيلين) اليونانية وهي نادمة أشد الندم على هروبها مع (باريس) الطروادي، وما جره ذلك على قومها من ويلات، إلى آخر الأحداث العديدة التي ترويها تلك الملحمة.

فرجيل يكتب الإلياذة:

أما حوادث ملحمة (الإلياذة) التي كتبها (فرجيل) اللاتيني فتبدأ من نجاة (إبنياس) الطروادي من طروادة، ومعه بعض أتباعه، وذلك عقب تدميرها على يد اليونانيين، وفيها أيضاً تتدخل الآلهة بعد سفر ومغامرات في البحار استغرقت ست سنوات، في صورة حلم رآه (إبنياس)، لتتشكل بذلك قصة خيالية تحكيها هذه الملحمة، كما أنها تتحدث عن العالم الآخر، وتحتوي على ذكر الأرواح التي ستهبط لدار الدنيا، ومنهم العظماء اليونانيين، كما أنها تحتوي على تفصيلات خيالية مثيرة.

والإنيادة في مجملها تتكلم عن أسفار البطل (إبنياس) حتى وصوله

إلى إيطاليا، وهي محاكاة فنية دقيقة لأوديسا هوميروس اليونانية، هذا في القسم الأول منها، أما في القسم الثاني نجده يتحدث عن حروب (إبنياس) وتغلبه على مناوئيه في منطقة (لاسيوم) وتأسيسه لإمبراطورية الرومان، وهي على الإجمال محاكاة للإلياذة.

وإذا كان الأديب العربي/ سليم البستاني قد ترجم الإلياذة لهوميروس اليوناني، سنة 1904م، فإنه في سنة 2004م، قام الدكتور/ أحمد عثمان بالاشتراك مع مجموعة من المترجمين، بترجمة الإلياذة مرة أخرى، وصدرت عن لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة لوزارة الثقافة المصرية.

وبالنسبة للإنياذة للشاعر الروماني/ فيرجيل أو فيرجيلوس، فقد ترجمها الدكاترة/ عبدالمعطي شعراوي، ومحمد حمدي إبراهيم، وأحمد فؤاد السمان، وصدر الجزء الأول منها أوائل سنة 1971م، والجزء الثاني سنة 1977م، عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، أي بعد ست سنوات من إصدار الجزء الأول.

ولكن جاء في مقدمة ترجمة الجزء الثاني، أن هذا الجزء صدر بعد مضي أربع سنوات، أي في سنة 1975م.!!

وقد حاز الجزء الأول على جائزة الدولة التشجيعية في الترجمة إلى العربية لعام 1973م، تلك الجائزة التي يمنحها المجلس الأعلى للعلوم والفنون والآداب (المجلس الأعلى للثقافة حالياً) لأحسن ترجمة صدرت على مستوى جمهورية مصر العربية.

ولعل ذلك يجعلنا نؤكد حاجة المكتبة العربية إلى مزيد من تلك الترجمات الدقيقة التي تصنع الأعمال الإبداعية العالمية الخالدة، بين يدي القارئ العربي، وتأخذ مكانها في المكتبة العربية، كما أننا في حاجة ماسة

إلى تشجيع الباحثين والمتخصصين من أجل مضاعفة الجهد في العمل من أجل القيام بالترجمات الأدبية والعلمية الجادة التي تعود بالنفع والفائدة على جمهور القراء العرب.

كوميديا دانتي:

أما الملحمة الدينية فخير ممثل لها (الكوميديا الإلهية) التي كتبها الشاعر الإيطالي/ دانتي إليجيري، الذي عاش من سنة 1265م إلى سنة 1331م، وهي تتسم بسمة دينية، وتتناول الحديث عن الرحلة إلى العالم الآخر، وهي بالطبع تختلف عن ملحمتي (الإلياذة) والأوديسا).

وهذا الموضوع الذي تناوله دانتي رمز به الإنسان بما فيه من فضائل ورذائل بوصفه خاضعاً للعدل الإلهي، المسبب، المعاقب، ولكن دانتي اقتفى أثر فرجيل في الإلياذة وذلك عندما تحدث عن الصلة بالعالم الآخر ومع ذلك فإن لدانتي أصالته في الصور الفنية، وفي وصفه لعصره، وفي الرمزية التي لجأ إليها.

تأثر دانتي بقصة الإسراء:

ويؤكد بعض الباحثين من الغربيين تأثر دانتي الإيطالي في ملحمته الكوميديا الإلهية بحادثة الإسراء والمعراج التي وقعت للرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) في التراث الإسلامي، وذلك عن طريق اطلاع دانتي على مخطوطة أصلها عربي وموضوعها أو عنوانها (معراج الرسول)، وقد ترجمت هذه المخطوطة إلى اللغة الأسبانية، ثم إلى اللغة الفرنسية، وبعد ذلك إلى اللغة اللاتينية.

وتوجد نسخة من هذه المخطوطة ضمن محفوظات المكتبة الأهلية بالعاصمة الفرنسية باريس، وهي المخطوطة اللاتينية، ولعل هذا يفيدنا في

مسألة تأكيد تأثر دانتي الإيطالي بالأدب الإسلامي، تأثراً لا مجال لأدنى شك فيه.

ففي ملحمة دانتي ما يشبه الحديث عن الملائكة الذين كانوا يشرحون للرسول محمل (صلى الله عليه وسلم) في رحلته السماوية ما يراه، ويريد تفسيراً له.

وكذلك فإن دانتي يذكر في ملحمته الدينية حديثاً عن رؤية الله سبحانه وتعالى، وأنها حدثت في السماء الثامنة حيث يوجد العرش، ويصف دانتي ما بهر به من الألوان والأنوار والجوانب الروحية، مما يعد أخذاً مباشراً من قصة المعراج في التراث الإسلامي.

ويذهب عدد من الباحثين إلى أن دانتي قد تأثر في ملحمته برسالة الغفران لأبي العلاء المعري الشاعر العباسي، ورغم أن هؤلاء الباحثين لم يقدموا أدلة ثبوتية قاطعة في هذا المجال، إلا أننا نؤكد على تأثر دانتي بالأصل ألا وهو قصة المعراج التي اطلع عليها، والمعري نفسه تأثر بهذه القصة، وعليه فالأصل كما يقولون يجب الفرع.

وهنا لابد أن نشير إلى الترجمة القيمة التي قام بها الدكتور/ حسن عثمان لكوميديا دانتي الإلهية، حيث بذل فيها جهداً كبيراً استغرق حياته كلها، فعليه رحمة الله.

ومما سلف يتضح لنا أن الملامح الشعرية، كانت نوعين: أحدهما، الملاحم الوطنية أو التاريخية، كما رأينا عند هوميروس اليوناني، وفرجيل الروماني.

والنوع الثاني، الملاحم الدينية والتي تمثلها ملحمة الكوميديا الإلهية لدانتي الإيطالي.. ولا تخرج أشهر الملاحم العالمية عن هذين النوعين.

وقد ظهرت بعض ملامح الشعر الملحمي في الشعر العربي القديم وذلك في قصائد الحماسة، وأشعار المعارك الحربية.

الملحمة في الأدب العربي الحديث:

وبعد أن قوي اتصال العرب بتيار الثقافة الغربية، وتم ترجمة الإلياذة والأوديسا إلى اللغة العربية، حيث قام بترجمة الإلياذة إلى العربية ولأول مرة سليمان البستاني، في المرة الأولى ترجمها شعراً، وفي الثانية ترجمها نثراً.

كذلك تم ترجمة الشاهنامة للشاعر الفارسي/ الفردوسي إلى العربية، عند ذلك ظهرت الملحمة أو شبه الملحمة في الشعر العربي الحديث، وذلك بمعناها الفني المتعارف عليه.

ويدأ شعراء العرب يكتبون الشعر الملحمي مثل قصة (فتاة الجبل الأسود) لخليل مطران، والتي لا يخلف النقاد في أنها من الشعر الملحمي، ولمطران قصيدة أخرى عنوانها (نيرون) التي اختلف النقاد حول اعتبارها من الشعر الملحمي.

ونذكر كذلك قصيدة (على بساط الريح) للشاعر المهجري/ فوزي المعلوف، ومن المحاولات التي ظهرت في نظم الملاحم الشعرية ملحمة (شاطئ الاعتراف) للهمشري.

ونرى هنا أن نشير إلى الشعر القصصي أو الملحمي عند شعراء المهاجر، فقد اتخذ شعراء المهاجر العرب من القصة الشعرية وسيلة إلى التحليل النفسي للعواطف والمشاعر، وتجسيد الدلالات والمواقف والمعاني، وتقابل الآراء والأفكار وتصارعها.

ومن ذلك ما كتبه جبران خليل جبران متأثراً بخليل مطران، الذي كتب بعض نماذج من الشعر القصصي منذ سنة 1894م.

ومن ذلك ما كتبه إيليا أبوماضي مثل قصائده: (الشاعر والأمة) الذي رمز فيها لأهمية أن يحكم الشعب نفسه بنفسه، و(الشاعر والملك الحائر)، و(حكاية حال).

على أن قصص جبران تنوعت بين النثر والشعر، ففي النثر نجد قصته (ورد الهانئ) في مجموعة (الأرواح المتمردة)، وكذلك قصته (البنفسجة الطموح)، وقصته (الشيطان).. وإن كانت هذه القصص النثرية تميل إلى الشاعرية، ويمكن أن نسميها شعر منثور، أو نثر مشعور.

وتتنوع هذه القصص بين الواقعية والرمزية والأسطورية، وعلى سبيل المثال نذكر قصيدة إيليا أبو ماضي القصصية (الغدير الطموح)، وقصيدته (التينة الحمقاء).

كما وجدنا نماذج للحوار القصصي في أشعارهم وبخاصة المطولات الشعرية، ومن أمثلتها في شعر المهاجر (على طريق إرم) لنسيبة عريضة، وفيها نجد تعبيراً عن الصراع بين العقل والقلب على قيادة النفس الإنسانية.

وكذلك مطولة إيليا أبو ماضي (الطلاسم أو لست أدري) ونجد فيها البحث عن الحقيقة في علاقة الإنسان بالطبيعة، ونذكر مطولته (الأسطورة)، ومطولة جبران خليل جبران (المواكب أو أعطني الناي وغني)، ومطولة (أحلام الراعي) لإلياس فرحات، ومطولة (على بساط الريح) ومطولة (شعلة العذاب) وهما لفوزي معلوف، ومطولة (الأحلام) ومطولة (عبقر) وهما لشفيق معلوف.

ونشير إلى (الإلياذة الإسلامية) أو ديوان مجد الإسلام، للشاعر/ أحمد محرم، وهي تدور حول غزوات الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم)، ويؤخذ على الإلياذة الإسلامية بعدها عن الجو الأسطوري للملاحم، والاتجاه إلى الناحية الغنائية الذاتية، وبعض التفكك، وعدم الترابط.

ونذكر الشاعر/ كامل أمين، الذي تخصص تقريباً في شعر الملاحم، لذلك كان يحلو له أن نطلق عليه (شاعر الملاحم)، ومن أشهر ملاحمه الشعرية (القادسية) و(عين جالوت)، وإن أخذ عليه الميل إلى الغنائية، والبعد عن الجو الأسطوري المتعارف عليه في الملاحم.

أقدم ملحمة صينية:

وتحت عنوان (اكتمال أقدم ملحمة صينية) نقلت وكالات الأنباء العالمية يوم 31 ديسمبر 2004مم: أن الصين أعلنت عن اكتمال أطول وأقدم ملحمة شعرية على مستوى العالم، والمعروفة باسم (ملحمة الملك قصار) إثر العثور على أجزائها الناقصة، وهي عبارة عن ألف كلمة منقوشة على الأحجار والتماثيل الكائنة بمعبد السمكة الذهبية جنوب الصين، وتعتبر هذه الملحمة أطول ملحمة شعبية ثقافية عرفها العالم حيث تقع في 36 مجلداً، وتضم قرابة مليوني بيت شعر، وتضاهي في قيمتها الأدبية أشهر الملاحم الغربية، حتى يطلق عليها (الإلياذة الشرقية)، وهذه الملحمة تدرس في حوالي 40 معهداً وكلية في أنحاء العالم.

هل انتهى عصر الملاحم ؟

وغني عن البيان أن أهم ما يتميز به الشعر الملحمي عدم إظهار شخصية الشاعر ولاذاتيته الخاصة، وإنما تهتم الملحمة بإظهار حياة الجماعة، وحركة التاريخ، فالملاحم في التحليل الأخير شعر موضوعي، يصور البطولات والمعارك الحربية الممتزجة بالأساطير المثيرة للمشاعر.

وقصائد الملاحم تطول حتى تصل إلى آلاف الأبيات الشعرية، التي تتجه بأسلوبها إلى العرض القصصي الأسطوري، مراعية السير في مستوى واحد، لأنها أسلوب المؤلف الذي يرويه بطريقة الحكاية.

على كل حال فقد قضى على هذه النوعية من الملاحم الشعرية في عصرنا الراهن، لأن المدنية والتقدم العلمي وتقدم الفكر الإنساني بوجه عام، وظهور النظم الديمقراطية الحديثة، كل ذلك كفيل بأن يقضي على ظهور هذه الملاحم التي تنبني على الأساطير والخيال، وتعود بنا إلى عهود الفطرة الإنسانية الأولى حيث لا مجال لها الآن.

على أننا نجد هذه الملاحم مازالت تشكل نبعاً ثرياً ينهل منه بعض صانعي المسلسلات التليفزيونية، والأفلام السينمائية، ويعجب بها الكثير من المشاهدين على كافة المستويات.

الملاحم عند العرب:

ويكتب بعض الباحثين زاعماً أن الملاحم الشعرية لم توجد عند العرب بالمرة، والواقع أن لهذا الشعر نواة في التراث العربي القديم نجدها – كما ذكرنا من قبل – في الشعر الحماسي الذي يصف المعارك ويصور اقتحام الأبطال في ميادين القتال، وهو قديم في الشعر الجاهلي، وقد ازدهر وراج في المعارك الكبرى بين الوثنية والتوحيد إثر ظهور الإسلام، ثم في المعارك التي جرت بين العرب والفرس، أو بين العرب والروم، وكذلك في الحروب الصليبية.

على أن هذا الشعر الملحمي التي ظهرت نواته في بعض أشعار الحروب العربية، ظل في نطاق العقيدة الحماسية، ولم يتجاوزها إلى القصة الملحمية بمعناها الفني المتكامل.

وعندما اتصل الشعراء العرب في العصر الحديث بالملاحم الغربية، سواء أكان ذلك في اللغات الأوروبية، أو عن طريق ما تم ترجمته إلى العربية،

هنا يمكن لنا القول إن أدباء العرب تجاوزوا مرحلة الشعر الحماسي القديم، إلى مرحلة صنع ملحمة شعرية بالمعنى الفني.

الملاحم في المأثور الشعبي:

ولا يصح للباحث أن يتجاهل الملاحم الشعبية باللغة العامية، التي تتناول بعض سير وأخبار العرب في القديم، وتتحدث عن بعض أبطالهم، وهذه الملاحم بلغتها العامية أو المازجة في بعض الأحيان بين العامية والفصحى عرفت وظهرت منذ العصور الوسيطة، ومن ذلك ملحمة (الزير سالم) وهي مأخوذة عن قصة مهلهل بن ربيعة في حرب البسوس، وملحمة (أبي زيد الهلالي)، وملحمة (الأميرة ذات الهمة)، وملحمة (عنترة بن شداد العبسي)، وملحمة (الظاهر بيبرس)، وغيرها من الملاحم الشعبية التي لها قيمة اجتماعية وتاريخية وشعبية، ويقوم بدراستها الأدب الشعبي بمناهجه العلمية المقننة، والتي تطورت بشكل كبير.

والقارئ لملحمة الفارس العربي/ عنترة بن شداد يلمس منذ البداية تشابهاً أو تطابقاً بين حلقات هذه السيرة، وبين ملحمة السيد الأسبانية، وأغنية أو ملحمة الرولان الفرنسية.

كما أننا لا نستطيع أن نغفل إعجاب ناقد أدبي كبير مثل (هيبوليت تن) بهذه السيرة العربية، ووضعها بين الروائع الملحمية العالمية، مثل: سيكفريد، وورولان، والسيد، ورستم، أوديسيوس، وإخيل.

كما أن الشاعر الفرنسي/ لامارتين، كانت تأخذه النشوة، ويستبد به الطرب، كلما ذكر هذا البطل العربي عنترة بن شداد، أو اطلع على جانب من ملحمته الرائعة. [عبدالحميد يونس، سيرة عنترة: ملحمة شعبية عالمية، ص 6، بتصرف].

فن الشعر لأرسطو من خلال الترجمة والشروح العربية

رشـيد بُرقــان(*)

تمهيــد:

أثارت إشكالية التأثير الأرسطي في النقد العربي القديم الكثير من النقاش، فقد شغلت الباحثين في العصر الحديث وتضاربت المواقف بين مقر للتأثير وناف له، كما تطورت المواقف في جميع الاتجاهات، ونحت نحو التوقيف تارة والغلو أخرى، إلا أن المهم في هذه الإشكالية بأكملها هو التطور الذي حصل في تناول النقد العربي الحديث. وكذلك التطور الذي حصل في التعاطي مع المصادر القديمة على مستوى التحقيق والدراسة والتحليل، حيث أزصبحنا أمام مجموعة لا يستهان بها من المقاربات التي تتوخى البحث في النقد القديم على ضوء رؤى حديثة.

وإشكالية للتأثير الأرسطي عرفت عدة مراحل ابتدأت مع إثبات

(*) أستاذ مغربي.

الاتصال فقط، ثم أخذت في التطور إلى أن أصبحت تظهر أساساً في مبلغ الاستفادة التي من الممكن أن يكون النقد قد استفادها من أرسطو.

وفي هذا الإطار تأتي هذه المقالة التي تحاول الوقوف على قدر إفادة العرب من شعرية أرسطو.

وبغية الوصول إلى هذا الهدف سوف نتسلح بمجموعة من المقدمات النظرية التي من شأنها أن تعين على توضيح الرؤية، ومن ثم التعرف على قدر الاستفادة. وعلى ضوء هذه المقدمات سوف نتتبع الفكرة الأساسية في شعرية أرسطو وبعض المصطلحات المركزية وتجلياتها في ترجمة متّى بن يونس القُنّائي (ت 328هـ)(1). وشرح كل من الفارابي (ت 339هـ)(2)، وابن سينا (ت 428هـ)(3) وابن رشد (ت 595هـ)(4).

مقدمة أولى:

كل نص هو حلقة ضمن سيرورة لامتناهية من التأثير والتأثر، وبالقدر الذي يؤثر فيما سيلحقه، فإنه يتأثر بسالفه ويَمْتَحُ من معين النصوص السالفة حتى ولو ناقضها أو حاول الابتعاد عن سلطانها. وهذا يعني من جهة أن كل نص يفترض وجود كتابات أخرى قبله. ومن جهة أخرى أن كل نص يقع منذ البداية تحت سلطان كتابات أخرى تفرض عليه عالماً بعينه(5)، فأي نص يحمل تاريخه معه، ولا يمكنه أن يفهم إلا داخله أو على ضوئه. ولكن عندما يتم انتزاع نص ما من سياقه، أو يتم التغاضي عن السلطات التي كان يخضع لها، فإننا نقع في مسألة جديدة لا يمكننا وصفها بالتعسف أو التحريف، ولكنها فهم جديد لا علاقة له إلا بالسياق الجديد الذي تولّد فيه. وهذا بالضبط ما وقع لشعرية أرسطو وما سنحاول التأكيد عليه والبرهنة على وجهاته؛ فعندما ارتدى كتاب أرسطو «في الشعر»(6) حلة عربية، وتم إغفال السياق الذي تخلّق فيه النص، ولم يتم استرجاع السلطات التي

أنتجته – وهي بالدرجة الأولى المسرحيات اليونانية – نشأ عن كل هذا نص جديد مؤسس على مستوى قاعدته ومكوناته الأصلية من عناصر من الثقافة العربية، وعلى مستوى جهازه المصطلحي مؤسس من مكونات مترجمة من شعرية أرسطو أو مقتبسة منها، أو على الأقل تمت لها بصلة بعيدة بحكم اندراجها ضمن «الترجمة» أو «الشرح».

مقدمـة ثانـية:

وتتعلق بالترجمة التي تضعنا أمام شبكة من العلاقات المعقدة، فهي تنطلق من أرضية الاختلاف والتعدد لتحقيق التواصل فـ «هناك ترجمات لأن هناك ثقافات ولغات وما الترجمة إلا عمليات التحويل اللامتناهية لتلك الثقافات وتلك اللغات»(7).

فالترجمة تبدأ كنشاط لغوي يتجلى في عملية النقد من مجال لغوي إلى مجال لغوي مغاير. وهذا لا يضعها موضع البساطة نظراً لكونها تتطلب قدراً عالياً من التمثل للنص على صعيد مكوناته البنيوية والثقافية.

ولعل السر في تعقد الترجمة يرجع إلى اللغة نفسها حيث إنها كفت عن تقديم نفسها بوصفها معطى لسانياً، وأصبحت تفرض نفسها كرؤية للعالم ونمط من العيش.

لهذا يجب على المترجم أن يكون عالماً لغوياً، وعالماً أنتربولوجياً ليتمكن من استيعاب مكونات النص بأكملها. وعموماً يبقى السؤال المركزي في أي ترجمة هو كيف يمكن لنص ما أن يحافظ على مكوناته البنيوية والرمزية، ويفجر معناه بتوليد فكرة جديدة في جسم لغوي جديد ومغاير؟.

وهذا السؤال يتضمن ثلاث قضايا أساسية:

أولها كون النص المترجم يشكل تاريخاً ومجالاً حيوياً يعيش فيه يكون

له بمثابة الحوض بالنسبة للسمك، وهذا ما أشرنا إليه من كون الترجمة تتجاوز النشاط اللغوي الصرف.

ثانيها كون الترجمة تفجر للمعنى وتوليد لفكرة جديدة في حقل مغاير. فهي ليست محافظة على الفكرة السابقة. ولكنها فقط تأويل لها وقراءة تندرج ضمن قراءات مختلفة ترتكز على التعدد والاختلاف وكذلك على مشاكسة النص(8).

ثالثها أن الترجمة تدخل ضمن تشكيل تاريخ النص، فإذا كان النص يعيش في الزمن، فإن الترجمة تسمح له بالعيش في مكان آخر. وبهذا تصبح فعلاً حضارياً، وإغناء للغة المستقبلة، لأن هذه الأخيرة تضطر لنحت مصطلحات جديدة، وتطعيم ذاتها بتعابير جديدة ملائمة للنص المترجم. والترجمة على الرغم من فاعليتها الحضارية تطرح العديد من المشاكل، وتتطلب مجموعة من الشروط التي تشكل أرضية لضمان نتائج فعّالة في إعطاء تاريخ لنصوص بعينها في تربة مغايرة. ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- اللقاء المباشر.
- معرفة الآخر معرفة جيدة.
- التوحد على مستوى حقل الاشتغال.
- معرفة الجهاز المصطلحي الذي يستعمله الآخر.
- توحيد المصطلح أو ضبطه في شروطه التي ولدته، وضبط إمكانات تحوّله.

وأي انعدام لشرط من هذه الشروط يفسح المجال للتخيل والتخمين، لملء الفجوات والفراغات. وإذا علمنا أن التخيل والتخمين ينطلق من مقدمات، هي بالضرورة مقدمات الذي يتخيل وليس مقدمات الآخر. يتضح بالجلي

والملموس مدى المفارقة التي سوف يقع فيها المترجم أو على الأقل التباعد الذي سوف يحيط بالأشياء المترجمة عن وضعها الأصلي.

أولاً: «في الشعر» وصف للظاهرة المسرحية:

كان اشتغال أرسطو على الشعر اليوناني نابعاً من أهمية الظاهرة المسرحية في المجتمع اليوناني، وخلال اشتغاله صدر عن منهج وصفي يقوم على الاستقراء بأسلوب عالم طبيعة: لهذا عاين وحلل، وقارن فاستنتج الخصائص العامة للشعر. ثم توصل إلى طبيعة الفروق بين التراجيديا والملحمة مستنداً على نماذج متداولة، وبهذا كان خاضعاً لسلطة النصوص المسرحية، أو بالأحرى العروض المسرحية التي كانت تقدم في المدينة اليونانية: فقد دخل عوالم هذه النصوص، وتشرّب أثرها وحاول بحسه العلمي أن يبحث عن جانب التأثير فيها، أو ما يجعل منها مصدراً للمتعة واللذة، وبالأخص مصدراً للتطهير.

والكتاب على صعيد البناء يتألف من خمسة أقسام:

القسم الأول: عبارة عن كلام تمهيدي في الشعر والمحاكاة وتعريفها.

القسم الثاني: يتحدث فيه عن قواعد بناء التراجيديا.

القسم الثالث: يتناول فيه قواعد بناء الملحمة.

القسم الرابع: يقدم فيه مجموعة من الانتقادات للملحمة والتراجيديا ويعرض للأعطاب التي يمكن أن تشوبها.

وفي القسم الخامس: يوازن بين الملحمة والتراجيديا ويميل نحو تفضيل هذه الأخيرة.

يلاحظ أن الكتاب ركز على المأساة أكثر من أي شيء آخر، فقد انطلق من الإطار العام الذي يحكم الشعر؛ وهو المحاكاة بوصفها ظاهرة فنية، أو

قاسماً مشتركاً بين الفنون، ثم ركز على الشعر حيث قسمه إلى ثلاثة أقسام: غنائي وملحمي ودرامي. وفي الشعر ركز على الجانب الدرامي خصوصاً المأساة (تجدر الإشارة إلى أنه وعد بالعودة للحديث عن الملهاة، لكن النسخة المتوفرة الآن لا حديث فيها عن هذا الفن إما لضياعها، أو لأنه لم يتحدث عنها أصلاً).

وتركيزه أكثر على المأساة أو التراجيديا هو مدخلنا لترجيح غلبة الظاهرة المسرحية على موضوع الكتاب، وكذلك سوف يكون أيضاً مدخلنا للتركيز على خصوصية المأساة، ومدى انعكاس هذه الخصوصيات في الترجمة والشروح العربية.

فالمأساة حسب أرسطو «هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم بلغة مزوّدة بألوان من التزيين الفني تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء. وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»(9). وتتكون من ستة أجزاء هي اللغة، والموسيقى، والمنظر، والخرافة، والخلق والفكر(10). أما على المستوى الكمي فتقسم إلى نشيد الجوقة، والمدخل، والدخيلة، والمخرج(11). وخلال عرض أرسطو للمأساة كان دائماً يركز على الفعل أو الحدث وتركيب الأفعال. كما أعطى حيزاً مهماً للهدف من المأساة والذي يتجلى في إثارة الرحمة والخوف(12).

وبغية تقريب الصورة والاقتراب من الأجواء المسرحية نقول إن المقصود هنا بالفعل هو الحدث المسرحي، وأن الأقرب اليوم للمحاكاة هو التمثيل أو التشخيص. أما الخلق والفكر فهو ما يمكن تسميته اليوم بناء الشخصية أي صفات الشخصيات وخصوصياتها، وكيفية إدارتها للصراع داخل العمل المسرحي من خلال حواراتها وتصرفاتها. وفيما يخص تركيب

الأفعال فهو البناء الدرامي، وكيفية تنامي الصراع في العمل المسرحي من أجل تحقيق الهدف من العرض المسرحي والذي هو التطهير.

ثانياً: ترجمة متّى بن يونس: اختلاف السلطات المرجعية:

انتقلت شعرية أرسطو إلى الثقافة العربية الإسلامية في إطار حركة الترجمة التي كانت انطلاقاً من القرن الثالث الهجري. ومن أشهر هذه الترجمات ترجمة متى بن يونس القنائي، وهي الترجمة التي وصلتنا. وقراءتها تسمح لنا بإثارة ملاحظات شكلية، ولكنها أساسية لمعرفة القدر الذي وصل من شعرية أرسطو إلى الثقافة العربية الإسلامية. فهذه الترجمة تفتقر إلى مجموعة عناصر أهمها الوضوح؛ فأغلب كلام متّى بن يونس في هذه الترجمة مبهم لا يخرج منه القارئ بفائدة تذكر(13).

كما أن هذه الترجمة لا تتحكم في أداة التواصل (أي اللغة العربية) على مستوى القواعد، وعلى مستوى المقام؛ فالكثير من التعابير قلق(14) وينضاف للملاحظتين عدم ضبط المتحدث عنه أي المأساة اليونانية من طرف المترجم. فمتّى لم يدرك جيداً محتوى الكتاب. وهذا ما يفسر العديد من الظواهر في الترجمة فحين كان أرسطو يتحدث عن المسرح اليوناني تحدث متّى عن الشعر العربي.

وهذه أولى المفارقات: فأرسطو إن شئنا كان يتحدث عن السرد أو الدراما بينما غالبية الشعر العربي غنائي. مما يعني أن متّى عندما غابت عنه الظاهرة المسرحية بحث عن مقارب لها في شروطه الحضارية والثقافية والأدبية خصوصاً، فوجدها في الشعر. لهذا قام بترجمة المأساة بالمديح أو صناعة المديح. ومعلوم أن صناعة المديح عند العرب هي وصف الممدوح بأجل وأحسن الصفات. والتركيز على محاسنه وأفضاله. كما نجد أن البطل انمحى تماماً حيث إنه عبّر عنه بلفظ «الذي» أو «واحد» أو جعله ضميراً

مستتراً فقط. أما المنظر المسرحي فقد فَقَدَ معناه بشكل كلي فما نجده في الترجمة هو فقط «جمال وحسن الوجه» أو «النظر» أو «البصر» أو «المنظر».

إذاً ما الذي وقع؟ لقد قُطع النص الأصلي عن أطره المرجعية وانفلت من السلطات التي كانت تحكمه وتعطيه معنى، وتم نقله للسريانية ومنها إلى العربية. ومعلوم أن المجتمع العربي لم يعرف المسرح بشكله اليوناني، وحتى إذا كان قد عرف أشكالاً مسرحية، فإنها لحدود هذه المرحلة لم تتبوأ مكانة الفنون الرسمية في الثقافة العربية الإسلامية. وهكذا عندما وصل كتاب أرسطو إلى يدي متى بن يونس قرأه على أساس أنه جزء من المنظومة الفلسفية التأملية، وليس على أساس أنه استقراء لظاهرة كان الناس يعاينونها ويعيشونها. كما قرأه بوصفه يتمحور حول الشعر، ولم يكن يدر بخلده أن السرد مكون أساسي من مكونات الشعر، وأن هناك شعر يمثل ويقدم على أساس أنه عرض لحكاية وتشخيص لها.

إن غياب كل هذه المعطيات عن ذهن متى بن يونس وعدم تواجدها في المشهد الثقافي والفكري على أسس تفكيره جعله يقوم بإسقاط خلفياته النظرية التي تتكون من الشعر العربي وأغراضه على النص. فأصبحت بذلك المحاكاة تشبيهاً والملهاة هجاء. والتطهير تنقية وتنظيفاً. وهذه المحتويات التي ملأت الفجوات الفارغة تجاوزت الشعر العربي إلى المحتويات الأخلاقية والدينية. فالممثل الذي كان في شعرية أرسطو هو مشخص الحكاية على المسرح أصبح عند متى بن يونس هو «المنافق» أو «المرّاء» وهذان الصفتان تطلقان في العربية على الذي يجادل فيما لا يعلم أو الذي يقول ما لا يفعل.

الشروح العربية: تعميق الاختلاف وتأكيد الخصوصية:

انتقلت شعرية أرسطو عبر عملية الترجمة إلى المجال الثقافي العربي الإسلامي، فتلقفها الفلاسفة وفهموها على ضوء المنظومة الفلسفية آنذاك

والتي تضم فضلاً عن الشعر المنطق والرياضيات وغيرهما من العلوم النظرية التجريدية، وهذا ما جعلهم يفهمون الشعر في إطاره التجريدي، على أن هذا لا يجب أن يحجب عنا تأكيدهم على خصوصية الشعر اليوناني(15) وإن لم يرق هذا التأكيد إلى مستوى شمولي نظراً لغياب الظاهرة المسرحية. فحينما نتوقف عند المأساة عندهم نجد أن الفارابي اعتبر طراغوديا (أي المأساة أو ما نسميه اليوم بالتراجيديا) نوعاً «من الشعر له وزن معلوم يلتذ به كل من سمعه من الناس أو تلاه. يذكر فيه الخير والأمور المحمودة المحروس عليها، ويمدح بها مديرو المدن، وكان الموسيقاريون يغنون بها بين يدي الملوك. فإذا مات الملك زادوا في أجزائها نغمات أخرى وناحوا بها على أولئك الملوك»(16). فعندما نتوقف عند هذا النص نجد مصطلحات عربية من مثل «يمدح» وحالات عربية مثل «يغنون بها بين يدي الملوك» أي ما كانت تقوم به الجواري والمغنون بين يدي الملوك و«ناحوا بها على أولئك الملوك» وهذا يصرفنا إلى رثاء الملوك والتغني بهذا الرثاء. وهذه أشياء تشكل فسيفساء من الظاهرة الشعرية، وما كان يرافقها في الثقافة العربية الإسلامية من إنشاد للشعر وغنائه. فتبدو لنا على هذا الأساس، أن المأساة هي نوع جميل من الشعر يتغنى بالأخلاق الحميدة ويمدح الملوك ويرثيهم، ويقدم الكل على شكل أغاني. أو تبدو المأساة على شكل قصيدة ترصد سرّ الملوك في حياتهم وبعد مماتهم بشكل يبرز الاحتفال بهم والبكاء عليهم عند فقدهم.

أما مع ابن سينا فتبقى المأساة محاطة بالتباس نظراً لتعدد التعاريف التي قدمها لها، فطراغوديا «شعر له وزن لذيذ طريف. يتضمن ذكر الخير والأخيار والمناقب الإنسانية ثم يضاف جميع ذلك إلى رئيس يُراد مدحه. وكانت الملوك فيهم يغنى بين أيديهم بهذا الوزن. وربما زادوا فيه نغمات عند موت الملوك للنياحة والمرثية»(17). وفي موضع آخر يقول «كذلك كان يعمل بطراغوديا وهو المديح الذي يقصد به إنسان حي»(18). وعندما نتقدم في

القراءة نجد أن طراغوديا: هي محاكاة فعل كامل الفضيلة عالي المرتبة، بقول ملائم جداً. لا يختص بفضيلة جزئية، تؤثر في الجزئيات لا من جهة الملكة بل من جهة الفعل، محاكاة تنفعل لها الأنفس برحمة وتقوى»(19). لحد الآن نجد تركيباً بين المدح والرثاء بوصفهما نوعين شعريين، وبين الغناء واللحن باعتبارهما طريقين للأداء.

كما أن طراغوديا تنقسم بحسب المعاني إلى ستة أجزاء هي: الخرافة، والوزن، واللحن، والعبارة، والاعتقاد، والنظر، والمهم فيها يبقى هو محاكاة عادات الناس وأفعالهم وجهة حياتهم وسعادتهم، فتركيز طراغوديا يقع على الفعل.

كما تنقسم طراغوديا بحسب الترتيب والإنشاد إلى: مدخل، ومخرج، ومجاز، وتقويم. وكل هذه الأقسام تتضافر في تراتب له بداية ووسط ونهاية لتنشد بالغناء والرقص، ويقوم بأدائها عدة من الملحنين.

وأخيراً يعرض للهدف الأساسي من المأساة (طراغوديا) والذي هو تخييل الخوف المخلوط بحزن يحدثان نتيجة للتفجع من محاكاة الشقاوة لمن لا يستحق لإظهار زلة من حاد عن الفضائل(20). ولهذا يجب أن تكون المأساة متشابكة والمحاكاة فيها تنتقل من السعادة إلى الشقاوة لتميل النفس لضدها.

يظهر أن خيطاً رابطاً بين ما قرره السابقون وابن سينا بدأ يتقوى خلاصته إسقاط الظاهرة الشعرية العربية وما يحيط بها على الظاهرة المسرحية. ويتعزز هذا الإسقاط عبر التوضيحات التي يضفيها هنا ابن سينا: فالمأساة شعر يتناول الملوك بالمدح ويذكر أفعالهم ويرثيهم بعد موتهم، ويذكر عادات الناس بغية أخذ العبرة كل هذا في شكل احتفالي يمتزج فيه الرقص والغناء.

وكلما تعمّق هذا الفهم اضمحلت الظاهرة المسرحية وكل ما يحيل عليها؛ فالتمثيل والذي هو أفعال وحركات يؤثر بعض الشعراء أو الرواة إيرادها مع الرواية حتى يخيل بها القول[21] أصبح أخذاً بالوجوه أي أن التمثيل هو مجموع الطقوس المرافقة للإنشاد والتي يبتدعها كل شاعر ليعطي شعره أكبر حظوظ الوصول والتقبل.

كما أن المدخل والذي كان قسماً تاماً يسبق دخوله الجوقة، أصبح قائماً مقام النسيب في شعر العرب[22]. وفي ظل غياب الظاهرة المسرحية من الطبيعي أن ينصرف الذهن إلى الشبه بدون تمييز أو فصل، فتختلط حينئذ الظاهرتان وتصبحان شيئاً واحداً.

أما مصطلح «المنظر المسرحي» فقد انتقل من معناه المسرحي إلى معنى فلسفي منطقي شكلاً ومضموناً؛ فمقابله هو «النظر والاحتجاج» وهو الذي يقرر في النفس حال القول، ووجوب قبوله حتى يتسلى عن الغم وينفعل الانفعال المقصود بطراغوديا. وبهذا يصبح النظر والاحتجاج طريقة للإقناع بدل كونه الإطار المكاني الذي تجري فيه أحداث المسرحية. هكذا نرى أنه كلما اتضح التصور العربي لشعرية أرسطو وتعمق، كلما وقع اختزال للعرض المسرحي بكل مكوناته في النص الشعري الملفوظ فقط.

ولعل قمة نضج هذا التصور تأتي مع ابن رشد الذي عبر عن التمثل العربي للتصورات الأرسطية، ومدى تكيفها مع واقع الغرب الإسلامي، فمنذ الأول نجده يضعنا في الأجواء العربية حيث أصبحت المأساة صناعة للمديح، وهي حسبه تكون للهيئات التي تلزم الفضائل للملكات، وهي عبارة عن محاكاة الناس من قبل عاداتهم الجميلة وأفعالهم الحسنة. «فهي تشبيه ومحاكاة للعمل الإداري الفاضل الكامل الذي له قوة كلية في الأمور الفاضلة، لا قوة جزئية في واحد من الأمور الفاضلة، محاكاة تنفعل لها

النفوس انفعالاً معتدلاً بما يولد فيه الرحمة والخوف وذلك بما يخيل في الفاضلين من النقاء والنظافة»[23]. وهكذا نلاحظ غياب السرد بوصفه جوهر الظاهرة المسرحية. فصناعة المديح وصف لعادات وطبائع الناس الفاضلين.

وإذا تحولنا نحو المحاكاة نستطيع بوضوح استجلاء أننا بصدد تركيب لمجموعة من المعطيات في الدرس البلاغي خصوصاً أصناف المحاكاة والتخييل. والمصطلحات خير دليل، كما أن مجموعة من المعطيات الأخرى تنهل من معين ابن سينا خصوصاً كيفية تناول المحاكاة والتخييل.

أيضاً حين بدأ ابن رشد في بسط عناصر صناعة المديح حدد أن «أول صناعة المديح الشعر في العمل هو أن تحصى المعاني الشريفة التي بها يكون التخييل، ثم تكسي تلك المعاني اللحن والوزن الملائمين للشيء المقول فيه»[24].

وهذه المسألة لا نجد لها أثراً لدى أرسطو، ولكن إذا توجهنا إلى النقد العربي القديم نجد لها مجالاً فسيحاً خصوصاً عند من اهتم بقصيدة المدح وكيفية بناءها، يقول ابن طباطبا العلوي: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه فكره نثراً. وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يلتمس له القول عليه»[25].

وخلال حديثه عن أجزاء صناعة المديح يتحدث عن اللحن. ويبدو أنه يعطيه أكثر من حقه. ويخلط بينه وبين الفعل في المأساة الأرسطية. وهذا يحيل إلى الأجواء الأندلسية التي عاشها ابن رشد والتي كانت مفعمة بالغناء والموشحات. لهذا أطّر كل من الغناء والموشحات الأندلسيين رؤية ابن رشد لصناعة المديح.

وعندما يصل ابن رشد إلى الأجزاء الكمية يقول «وأما أجزاؤها من جهة الكمية، فينبغي أن نتكلم». وهو يذكر في هذا المعنى أجزاء خاصة بأشعارهم. والذي يوجد منها في أشعار العرب فهي ثلاثة: الجزء الذي يجري عندهم مجرى، الصدر في الخطبة، وهو الذي فيه يذكرون الديار والآثار. ويتغزلون فيه. والجزء الثاني: المدح، والجزء الثالث: الذي يجري مجرى الخاتمة في الخطبة. وهذا الجزء أكثر ما هو عندهم إما دعاء للممدوح، وإما تقريض الشعر الذي قاله، والجزء الأول أشهر من هذا الأخير، لذلك يسمون الانتقال من الجزء الأول إلى الثاني استطراداً»(26).

نجد أنفسنا هنا أمام بناء القصيدة العربية: لدى ابن قتيبة وكذلك ابن رشيق.

وحينما ننتقل نحو العادات التي تحاكى عند المدح الجيد نجده يحدد السمات العامة التي يجب أن يكون عليها الممدوح والصفات التي تليق بمقامه، فإذا كانت المأساة الأرسطية تتوجه نحو عامة الناس من خلال علاقة متشابكة تبدأ من الكاتب صاحب المسرحية إلى الممثل على خشبة المسرح لتصل إلى المتفرج في قاعة العرض أو ساحة المسرح. فإن صناعة المديح الرشدية تتوجه نحو شخص واحد هو الممدوح في إطار علاقة ثنائية تبدأ من المادح إلى الممدوح في مكان محدد هو البلاط أو المقام الذي يوجد فيه الممدوح. وتغير الإطار هذا يتحمل قسطاً وافراً من المسؤولية في تأطير حدود فهم ابن رشد لشعرية أرسطو.

وعندما نتحدث عن أنواع الاستدلال نجد نوعاً من المعطيات المنطقية المتجلية في المصطلح (الاستدلال)، وفي النوع الخامس من الاستدلال الذي يعتبر من استعمال السوفسطائيين من الشعراء وهو الغلو الكاذب، ويعتبر أيضاً من المعطيات البلاغية، فالنوع الأول من الاستدلال وهو أن تكون المحاكاة لأشياء محسوسة بأشياء محسوسة، وهذا يدخل في إطار التشبيه.

ومادمنا في إطار الحديث عن العناصر المؤسسة لفهم ابن رشد لأرسط، لابد من الإحالة على عنصر مهم ألا وهو القرآن الكريم. ويظهر هذا العنصر في تحديد فهم التطهير. فقد فهم ابن رشد التطهير على أساس أنه خوف ورقة دينية تؤدي إلى الإقلاع عن الشر مخافة أن يصاب الإنسان بما أصيب به الكافرون، يقول: «والأقاويل المديحية يجب أن يوجد فيها هذان الأمران (الاستدلال والإدارة). وذلك يكون إذا انتقل من محاكاة الفضائل إلى محاكاة الشقاوة ورداءة البخت النازلة بالأفاضل أو انتقل من هذه إلى محاكاة أهل الفضائل، فإن هذه المحاكاة ترق النفس وتزعجها إلى قبول الفضائل، وأنت تجد أكثر المحاكاة الواقعية في الأقاويل الشرعية على هذا النحو الذي ذكر، إذا كانت تلك هي أقاويل مديحية تدل على العمل مثل ما ورد من حديث يوسف – عليه السلام – وإخوته، وغير ذلك من الأقاصيص التي تسمى مواعظ»[27].

كما يظهر هذا العنصر في الإحالة على الكتاب العزيز عندما يريد الاستشهاد بمجموعة من المسائل: «وينبغي أن تعلم أن أمثال أنواع هذه المدائح الأربعة للفعل الإداري الفاضل غير موجودة في أشعار العرب، وإنما هي موجودة في «الكتاب العزيز» كثيراً»[28].

وجملة القول أن ابن رشد عندما اعتزم «تلخيص» أرسطو اعتمد على زاد معرفي شكل وجهة نظره وتضمن رؤيته للشعر اليوناني. وهذا الزاد يتكون من:

– بناء القصيدة في الشعر العربي.

– معطيات الدرس البلاغي العربي.

– القرآن الكريم على مستوى المضمون والبناء الشكلي.

– اجتهادات الفارابي وابن سينا.

من هنا يتضح أننا أمام نوع من التوتر بين الهدف المتوخى من طرف ابن رشد «الغرض من هذا القول تلخيص ما في كتاب أرسطو طاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم»(29).

والهدف المتحقق فعلياً، فإذا كان ابن رشد يتغيا تقديم شرح لشعرية أرسطو فإنه على العكس تماماً قدم عناصر مهمة وجوهرية في الشعرية العربية بمصطلحات مترجمة أو مقتبسة أو من وحي المصطلح الأرسطي.

الخاتمـــة:

بعد هذا التحليل نخلص إلى مجموعة من النتائج:

* أن أرسطو خلال اشتغاله على المسألة اليونانية انطلق من معاينة لمجموعة من النماذج ولخصها في جهاز من المصطلحات التي تحيل مباشرة على الظاهرة المسرحية. كما حاول تقديم نظرية للمأساة اليونانية من خلال جهاز من المصطلحات.

* وعندما تعامل متى بن يونس مع شعرية أرسطو تعامل معها بوصفها شيئاً منفصلاً عن سياقه الثقافي، لهذا كان نقله للكتاب مليئاً بالأعطاب وكثير القلق. لا يسمح باستخلاص صورة واضحة عن شعرية أرسطو. كما أنه ترجم «في الشعر» لأرسطو بالرغم من غياب أرضية هذا الكتاب مما جعله يقتبس أرضية الشعر العربي.

* أما الفلاسفة المسلمون فحينما وضعوا أمام أعينهم كتاب أرسطو كان ذهنهم منشغلاً بالشعر العربي. وفكرهم كان مفعماً بالثقافة العربية لهذا أجابوا على أسئلة عربية، بمعطيات عربية أيضاً انطلاقاً من بوابة تتضمن مصطلحات إما أرسطية على المستوى الكلي، أو مستوحاة من مصطلحات أرسطية بحكم الترجمة بالشرح.

وهذه المسألة ليست غريبة إذا وضعنا أمام أعيننا معطيين اثنين: الأول أن النص – أي نص – يتخلق داخل مجال وينمو داخله فيشكل تاريخاً داخل هذا المجال. كما ينخرط في علاقة جدلية معه تجعله عصي الفهم داخل هذا السياق، وتجعل السياق مبتوراً إذا غاب عنه هذا النص. والثاني هو أن المتلقي ما هو إلا تراكم لمجموعة من المواصفات والمواضعات ترسبت في مكان وزمان معينين، وهذه المواصفات هي أساس فهمه لكل شيء يحيط به بوصفها قاعدة يتم الانطلاق منها لإضاءة كل شيء مبهم.

وفهم الفلاسفة العرب نابع من هذه المفارقة بين النص (الأرسطي هنا) والمتلقي (الفلاسفة المسلمون). فتاريخ النص هو المأساة اليونانية كما ولدت داخل المجتمع اليوناني وأجابت على أسئلتها اليونانية. بينما ذاكرة المتلقي هنا هي ذاكرة الشعر العربي وكل الإنتاجات التي نسجت حولهما.

الإحـــالات

1) هو أبو بشر متى بن يونس، من أهم مترجمي الثقافة اليونانية إلى العربية، انظر الفهرست للنديم، تحقيق رضى تجدد، بدون طبعة بدون تاريخ ص 322.

2) هو أبو نصر محمد بن محمد بن محمد بن طرخان، انظر الفهرست، مرجع مذكور ص 321، وكذلك أعلام الفلسفة العربية، كمال اليازجي وأنطون غطاس كرم، دار المكشوف، بيروت، لبنان، ط 3، 1968 ص 438.

3) هو الحسين بن عبدالله بن سينا، أبو علي، انظر خير الدين الزركلي، الأعلام، 241/2.

4) هو محمد بن أحمد بن محمد بن رشد الأندلسي، أبو الوليد الفيلسوف، انظر الأعلام للزركلي، 319/5.

5) انظر: صبري حافظ «التناص وإشارة العمل الأدبي» عيون المقالات العدد 2 السنة 2، 1986، ص 94.

6) أرسطو «في الشعر» تحقيق وترجمة عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة – بيروت، لبنان، ط 2، 1973.

7) عبدالسلام بن عبدالعالي «الترجمة والمثاقفة» مجلة الوحدة، العدد 60-61 سنة 1979، ص 8.

8) انظر عدد خاص من الوحدة بالترجمة، العدد 60-61، السنة 1989.

9) أرسطو «في الشعر»، ص 18.

10) المرجع نفسه،، ص 20.

11) المرجع نفسه، ص 33.

12) المرجع نفسه، الصفحات 18-37-29-35.

13) وللتدليل على ما نقول نورد الفقرة التالية: «والأجزاء هي الذين يشبهون أيضاً ويحاكون اثنان فيما يشبهونه به ويحاكون، وفي آخر ما يشبهون به ثلاثة، من هذا < وهذه > التي يستعملها فإنه يستعمل أنواع هذه كيف جرت الأحوال. وذلك < أنك حكيت > كل عادة وخرافة ومقولة وقنية والرأي هذه حالها». متى بن يونس القنائي «كتاب أرسطو طاليس في الشعر» ضمن «في الشعر» ص 97، 98.

14) يقول متى بن يونس «فالفعل الإرادي تكون حاله هذه الحال كما كان القدماء يفعلون ويعملون المعروفين» «فن الشعر» مرجع مذكور، ص 113.

15) يقول ابن سينا «واليونانيون كانت لهم أغراض معدودة يقولون فيها الشعر، وكانوا يخصون

كل غرض بوزن على حدة، وكانوا يسمون كل وزن باسم على حدة». ضمن في الشعر، ص 165.

16) أبو نصر الفارابي: «رسالة في قوانين صناعة الشعراء» ضمن «في الشعر» ص 153.

17) ابن سينا «الشفاء» ضمن «في الشعر» لأرسطو ص 166.

18) المرجع نفسه، ص 169.

19) المرجع نفسه، ص 176.

20) المرجع نفسه، ص 187.

21) المرجع نفسه، ص 184.

22) المرجع نفسه، ص 186.

23) أبو الوليد بن رشد «تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر» ضمن «في الشعر» لأرسطو، ص 208.

24) المرجع نفسه، ص 209.

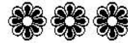
25) ابن طباطبا العلوي – عيار الشعر – تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف – الإسكندرية، 1980 ص 19.

26) ابن رشد: «التلخيص» ص 217.

27) ابن رشد «التلخيص» ص 218.

28) المرجع نفسه: ص 232.

29) المرجع نفسه: ص 201.



في أصل الحرف والكتابة العربية

محمد ذنون زينو الصائغ(*)

تعددت آراء الباحثين والمؤرخين في أصل الحرف والكتابة العربية، ومنها ما اتفق عليه ومنها ما اختلف فيه، لذا تعددت النظريات بسبب اتجاهات الباحثين واختلاف المصادر التي استقوا منها معلوماتهم وأسندوا إليها نظرياتهم، وسنحاول في هذه المقالة بإيجاز استعراض بعض من أشهر هذه الأفكار والنظريات.

ففي أصل الكتابة العربية واشتقاق الخط العربي شاعت بين أوساط الباحثين والمؤرخين والفقهاء نظرية تدعى بـ (التوقيف)، حيث تجمع معظم المصادر العربية القديمة على أن الخط العربي الذي كتب العرب به (توقيف من الله). علمه (آدم – عليه السلام) فكتب به الكتب المختلفة فلما أظلّ الأرض الغرق ثم انجاب عنها الماء أصاب كل قوم كتابهم، وكان الكتاب العربي من نصيب (إسماعيل – عليه السلام)، وهذا الرأي لا يقوم على أساس من العلم أو سند من التاريخ صحيح. إلا أن العرب اعتنقوه وأشاعوه لتأييد النظرية

(*)

التي تذهب إلى أن إسماعيل أبو العرب المستعربة التي منها قريش أول من تكلم العربية، تعلمها من العرب العاربة ثم تعلمها عنه بنوه(1).

وربما استند الباحثون والمؤرخون في رأيهم هذا إلى عدد من الحوادث التاريخية منها ما روي عند بناء الكعبة، فبعد أن جرفها سيل عارم وأوشكت الكعبة على الانهيار اضطرت قريش إلى تجديد بنائها حرصاً على مكانتها، فقاموا بهدمها وكانوا يهابون ذلك، فابتدأ بها الوليد بن المغيرة المخزومي(2) بعد أن سألهم أيريدون من هدمها الإصلاح أم الإساءة؟ فقالوا: بل الإصلاح، فهدموا حتى وصلوا إلى أسس إسماعيل وهناك وجدوا صحافاً دوِّن فيها كثير من الحِكَم(*)(3).

ويؤيد هذه النظرية (الجهشياري) إذ يذكر أن من وضع الكتابة العربية هو (إسماعيل بن إبراهيم الخليل)، ويبدو أنه كان يقصد بذلك على طريقة لغة الكتاب المقدس، العرب أولاد إسماعيل وولده عدنان... وحينئذ يمكن فهم النص بأن المقصود بإسماعيل هم (العرب)، فهم الذين وضعوا حروفهم الأبجدية وليس إسماعيل بن إبراهيم الخليل بالذات(4).

وهناك رأي آخر يفسر معنى (التوقيف) بما معناه أن تدوين القرآن الكريم توقيف من الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم)، فهو الذي أمرهم أي (الصحابة – رضوان الله عليهم) أن يكتبوه على الهيئة المعروفة بزيادة الأحرف ونقائصها لأسرار لا تهتدي إليها العقول، وما كانت العرب قبل الإسلام ولا أهل الأيمان من سائر الأمم في أدبائهم يعرفون ذلك ولا يهتدون بعقولهم إلى شيء منه، وهو سر من الأسرار خص به الله عز وجل كتابه العزيز من دون سائر الكتب السماوية التي سبقته(5).

(*) ظهرت كتابات كثيرة تنفي مقولة «العرب العاربة والعرب المستعربة» (المجلة).

ويرى البعض في نظرية التوقيف الإلهي أن أصولها كامنة في حقيقة الإلهام باعتبار أن اللغة كتدوين هي حضور الصوت في الذاكرة والقراءة وأخيراً التدوين (الكتابة)، ويعتقد بأن هذه النظرية في تفسير نشأة الخط العربي، توغل بعيداً في الغوص إلى أسباب نشأة الوسيلة التي تم بها إيصال كلام الله تعالى عبر الوحي والرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) إلى الناس.. والخط العربي بهذا المعنى لا يقتصر على كونه مجرد أبجديات. بل نظام معين من الأبجدية استطاعت أن تختزل في صلبها معنى للنظم (وهو ما أفصح عنه التطور الذي تطورت إليه).. يقول محمد بن عبدالجبار النفري (وقال لي – أي الحق عز وجل – أوقفت الحرف قدام الكون، وأوقفت العقل قدام الحرف، وأوقفت المعرفة قدام العقل، وأوقفت الإخلاص قدام المعرفة، وقال: لا يعرفني الحرف، ولا يعرفني (ما عن) الحرف، ولا يعرفني (ما في) الحرف، وقال لي: إنما خاطبت (الحرف) بلسان الحرف، فلا اللسان شهدني ولا الحرف عرفني).

ويلخص المتصوف الكبير (محيي الدين بن عربي) معنى نظرية التوقيف الإلهي بقوله (الحرف سر من أسرار الله تعالى. العلم بها من أشرف العلوم المخزونة عند الله)، وهو هنا يعني علم الحروف أو الجفر، أي أن هذه النظرية لا تتناول الأبجدية العربية على علاتها كمجرد علامات للتدوين من خلال المنظور التاريخي، بل تحاول أن ترجع هذه الأبجدية (المخلوقة) إلى محتواها الأصيل وهو كلام الله عز وجل[6].

والحقيقة أن نظرية التوقيف على اختلاف مضامينها تعرضت للنقد الكثير وتعددت تأويلاتها وتفسيراتها ما بين المفكرين قديماً وحديثاً.

ومن النظريات في أصل الحرف والكتابة العربية هناك (النظرية الجنوبية الحميرية): حيث شاع بين العرب أن خطهم مشتق من (المسند

الحميري)، وأصحاب هذا الرأي سواء القدماء أم من المحدثين لا يستندون إلى دليل مادي، فليست هناك علاقة ظاهرة بين خطوط حمير في اليمن، والخط العربي الذي انتهى إلينا.. ويرجح أن يكون منشأ هذه النظرية أن اليمن التي فرضت في وقت ما سلطانها السياسي على بعض الأمم العربية الشمالية في حكم دولتي (سبأ وحمير) في القرنين الأول والثاني قبل الميلاد، لابد أن تكون قد فرضت على تلك الأمم ثقافتها كذلك، كما قد يكون الباعث على اعتناق هذه النظرية ما يعرفه العرب من أن مؤسسي الدولة (السبأية) في اليمن، أصلهم من إقليم (الجوف) في شمال نجد والحجاز، وهو الإقليم الذي كان الآشوريون يعرفونه باسم (عريبي)، وكانت تحكمه ملكات من بينهن ملكة سبأ، لذا لا يستبعد أن تكون هذه العلاقات السياسية وعلاقات الهجرة بين جنوبي بلاد العرب وشماليها سبباً في الاعتقاد الذي انتشر(7).

فسكان الجزيرة العربية لم يبقوا منطوين على أنفسهم في جزيرتهم على مر الأزمان، بل إنهم كانوا ينزحون من الجزيرة إلى البلاد المجاورة لها قبل الإسلام، وذلك عن طريق التسرب التدريجي تارة، وطوراً عن طريق الهجرة الجماعية، والتاريخ يعطينا معلومات عديدة عن الموجات البشرية التي تدفقت من الجزيرة العربية إلى خارجها في مختلف العصور القديمة(8). فضلاً عن العلاقات التجارية التي كانت قائمة بين العرب والتي ورد ذكرها في القرآن الكريم، فمن المعروف عن العرب أنهم اشتغلوا من قديم الزمان بالتجارة عبر شبه الجزيرة العربية بين اليمن والبتراء وجنوب الشام، وأنه كان لقريش بوجه خاص علاقات تجارية مع أهل الشمال وأهل الجنوب، مع الأنباط والغساسنة في تخوم الشام، ومع المناذرة واللخميين في إقليم (الحيرة)، ومع العرب الجنوبيين في اليمن، وأشار القرآن الكريم إلى رحلتي الشتاء والصيف إلى تلك الأنحاء، وكانت تقوم بهما قريش بقصد التجارة والكسب في العصر الذي سبق الإسلام، وأفادت منهما شيئاً غير يسير من أسباب الحضارة ومظاهر العمران ومنها الكتابة(9).

وهناك في أصل الخط والكتابة العربية أيضاً (النظرية الشمالية – الحيرية) وهي نظرية عربية أخرى يذكرها عدد من المؤرخين العرب وعلى رأسهم (البلاذري)، الذي يروي عن عباس بن هشام بن محمد السائب الكلبي عن جده وعن الشرقي القطامي: أن ثلاثة من قبيلة طي اجتمعوا في بقة هم «مرامر بن مرة وأسلم بن سدرة وعامر بن جدرة» وقاسوا هجاء العربية على هجاء السريانية فتعلم منهم قوم من أهل الأنبار، ثم تعلم عن هؤلاء نفر من أهل الحيرة.. يقول: وكان بشر بن عبدالملك الكندي أخو الأكيدر صاحب دومة الجندل. يأتي الحيرة فيقيم بها إلى حين فتعلم الخط العربي من أهلها، ثم أتى مكة في بعض من شانه فرآه سفيان بن أمية بن عبد شمس وأبو قيس بن عبد مناف بن زهرة من كلاب، يكتب. فسألاه أن يعلمهما فعلمهما الهجاء ثم أراهما الخط فكتبا، ثم أتى بشر وأبو قيس الطائف في تجارة يصحبهما غيلان بن سلمة الثقفي وكان قد تعلم الخط منهما، فتعلم الخط منهم نفر من أهل الطائف، يقول: ثم مضى بشر إلى ديار مضر فتعلم الخط عنه نفر منهم، ثم رحلوا إلى الشام فتعلم الخط عنهم أناس هناك.. وهكذا عرف الخط بتأثير الثلاثة الطائيين وبشر عدد لا يحصى من الخلق في العراق والحجاز وديار مصر والشام)[10].

وربما استند الباحثون والمؤرخون حول أصل الحرف والكتابة العربية أيضاً إلى ما كان في انتشار النصرانية بشكل واسع في عهد الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) وقبل بعثته أيضاً بكثير، في قبائل قضاعة وربيعة وتميم وطي، فقد كان ذكر الراهب النصراني ووصفه يتردد كثيراً في الشعر الجاهلي، وأشهر نصارى العرب هم (العباد) في الحيرة الذين بقوا على نصرانيتهم إلى عصر العباسيين، ولعل نصارى الحيرة والعباد على وجه الخصوص أول من كتب الخط العربي[11]. أو استندوا إلى ما قيل في الشعر الجاهلي، فهذا رجل كندي من دومة الجندل يَمُن على قريش في أبيات إذ يقول:

ولا تجحدوا نعماء بشرٍ عليكم   فقد كان ميمون النقيبة أزهرا
أتاكم بخط الجزم حتى حفظتم   من المال ما قد كان شتى مبعثرا
وأنفيتم ما كان بالمال مهملاً   وطامنتم ما كان منه مبقرا
فأجريتم الأقلام عوداً وبدأةً   وضاهيتم كتاب كسرى وقيصرا
وأغنيتم عن مسند الحي حميراً   وما زبرت في الصحف أقلام حميرا

من هذه الأبيات الشعرية استدل بعض المؤرخين بأن أول من كتب بخطنا هذا وهو (الجزم) مرامر بن مرة وأسلم بن سدرة وعامر بن جدرة وهم من قبيلة طي، وروي كيف تعلموه فقيل بأنهم تعلموه من كاتب الوحي (لهود – عليه السلام)، ثم علموه أهل الأنبار ومنهم انتشرت الكتابة في العراق والحيرة.. فتعلمها بشر بن عبدالملك أخو الأكيدر بن عبدالملك صاحب دومة الجندل، وكان له صاحبة بحرب بن أمية لتجارته عندهم في بلاد العراق فتعلم حرب منه الكتابة، ثم سافر معه بشر إلى مكة فتزوج (الصهباء بنت حرب أخت أبي سفيان)، فتعلم منه جماعة من أهل مكة، لذا كان أكثر الكتاب يومذاك في قبيلة قريش.. فمَنٌ ذلك الرجل الكندي على قريش بذلك.

وسمي خط العرب بخط الحزم لأن الخط الكوفي كان أولاً يسمى الجزم قبل وجود الكوفة لأنه جُزِّم، أي اقتطع وولد من المسند الحميري، ومرامر هو الذي اقتطعه[12].

إن هذه النظرية التي أيدها عدد من المؤرخين العرب القدماء تنوقلت بروايات عدة، متقاربة في محتوياتها، ومفادها كما مر بنا قبل برهة وجيزة بأن الكتابة العربية في نشأتها ربما انتقلت دون سواها بوساطة بعض الشخصيات العربية، وهذا ما ورد أيضاً في السيرة الحلبية التي تنسب ذلك إلى (نزار بن معد بن عدنان)، أو سيرة ابن هشام التي تجعل من (حمير بن سبأ) واضعاً لها. أو أنها انتقلت عن طريق بعض الأقوام لا الأشخاص.

لا بل إن هناك من ينسب الأمر إلى بعض المدن كالحيرة والأنبار، أو إلى بعض الشخصيات الدينية كإسماعيل بن إبراهيم الخليل (عليهما السلام).. وهناك نفر آخر قالوا بنظرية التوقيف الإلهي بمنظورها الإلهي البحت.

أو ما تناقله آخرون واختلفوا قليلاً في روايته عن أن ثلاثة من العرب هم مرامر بن مرة وأسلم بن سدرة وعامرة بن جدرة، كانوا قد اجتمعوا وقاسوا هجاء اللغة العربية على هجاء السريانية ثم وضعوا الخط العربي، فالأول (مرامر) وضع الحروف، والثاني (أسلم) فصل الحروف ووصلها، والثالث (عامر) وضع الجزم، أي القطع لأنه أي الحرف مقتطع من المسند الحميري، فتعلم عنهم قوم من الأنبار ثم تعلم من هؤلاء جماعة من الحيرة[13].

وقيل في أصل الخط والكتابة العربية والفضل في اكتشافهما بأنه يعود إلى الشعوب السامية، فهم الذين بكروا وسبقوا غيرهم من الشعوب في ابتداعهم أساليب الكتابة، والفضل الأكبر كان للفينيقيين في ابتداع الحرف وفي نشره في العالم القديم، أما الآراميين فكان فضلهم في حمله إلى أقاصي الشرق[14].

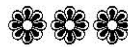
ورجّحت بعض الآراء المعتمدة على الدراسات الموضوعية للنصوص المكتشفة ومناقشتها وتمحيصها إلى أن الخط العربي يعود في أصله ونشأته إلى الخط النبطي والذي هو بدوره متطور عن الخط الآرامي، ويؤكد هذا الرأي د. عفيف بهنسي بقوله: (أما الرأي الذي اتفق عليه أكثر الباحثين فهو أن الكتابة التي ظهرت في جبيل انتقلت إلى الآراميين، واستعمل الأنباط الكتابة الآرامية وطوروها وامتد تطورها إلى العربية)، والمقارنة بين الخطين النبطي والعربي في أول نشأة الخط العربي يؤكد أن غالبية الحروف العربية قد حافظت على أشكالها، التي كانت قيد الاستعمال في القلم النبطي المتأخر

الهوامش

1) إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، دار المعارف للطباعة والنشر، مصر، 1947، ص 7.
2) الشيخ صفي الرحمن المباركفوري، الرحيق المختوم (بحث في السيرة النبوية على صاحبها افضل الصلاة والسلام)، ط 1، مكتبة الفجر، دمشق، دار السلام، السعودية، 1418هـ، ص 74.
*) عن أبي ذر (رضي الله عنه) قال: قلت يا رسول الله ما كانت صحف إبراهيم؟ قال: كانت امثالاً كلها.
3) الشيخ محمد الخضري بيك، نور اليقين في سيرة سيد المرسلين، تحقيق محيي الدين الجراح، دار الكتب العلمية، بيروت، مكتبة الشرق الجديد، بغداد، 1978، ص 20.
4) شاكر حسن آل سعيد، الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، 1988، ص 78.
5) نفس المصدر السابق، ص 79.
6) نفس المصدر السابق، ص 80.
7) إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، مصدر سابق، ص 9.
8) ابو خلدون ساطع الحصري، في اللغة والأدب وعلاقتهما بالقومية، ط 2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1985، ص 155.
9) إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، مصدر سابق، ص 8.
10) نفس المصدر السابق، ص 12.
11) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، عربه د. عبدالحليم النجار، الجزء 1، ط 4، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص 124.
12) السيد محمود شكري الألوسي البغدادي. بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، عني بشرحه وضبطه وتصحيحه، محمد بهجة الأثري، الجزء 3، ط 2، المطبعة الرحمانية، مصر، 1342هـ – 1924م، ص 368.
13) شاكر حسن آل سعيد، الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، مصدر سابق، ص 79.
14) قسطنطين زريق، في معركة الحضارة، ط 4، دار العلم للملايين، بيروت، 1981، ص 99.
15) شاكر حسن آل سعيد، الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، مصدر سابق، ص 77.
16) نفس المصدر السابق، ص 80

المراجع والمصادر

1) إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، دار المعارف للطباعة والنشر، مصر، 1947.
2) أبو خلدون ساطع الحصري، في اللغة والأدب وعلاقتهما بالقومية، ط 2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1985.
3) السيد محمود شكري الألوسي البغدادي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، عني بشرحه وضبطه وتصحيحه، محمد بهجة الأثري، الجزء 3، ط 2، المطبعة الرحمانية، مصر، 1342هـ – 1924م.
4) شاكر حسن آل سعيد، الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، 1988.
5) الشيخ صفي الرحمن المباركفوري، الرحيق المختوم (بحث في السيرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة والسلام)، ط 1، مكتبة الفجر، دمشق، دار السلام، السعودية، 1418هـ.
6) الشيخ محمد الخضري بك، نور اليقين في سيرة سيد المرسلين، تحقيق محيي الدين الجراح، دار الكتب العلمية، بيروت، مكتبة الشرق الجديد، بغداد، 1978.
7) قسطنطين زريق، في معركة الحضارة، ط 4، دار العلم للملايين، بيروت، 1981.
8) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، عربه د. عبدالحليم النجار، الجزء 1، ط 4، دار المعارف، القاهرة، 1977.



فلسفة النقط والإعجام(*)
بين الجاهلية والإسلام

قدور العبدلاوي(*)

توطئـــة:

إن الباحث في تاريخ الكتابة العربية القديمة عبر تاريخ سكان منطقة الشرق الأوسط، من بلاد الشام شمالاً إلى اليمن جنوباً، ومن أطراف الخليج العربي والعراق شرقاً، إلى أرض سيناء ومصر غرباً، ليجد هذه الكتابة وقد مرت بمراحل تاريخية عبر حضارات تداولت على هذه المناطق، إلى أن جاء الإسلام ولقف هذه الكتابة على تلك الحال من البدائية فعمل المسلمون على تطوير أبجديتها حتى انتهت إلى الهيئة الهجائية في الرسم والنقط والإعجام التي عليها الآن. والذي أخذ بانتباهي وأنا أعالج جانباً من هذا الموضوع في رسالة علمية سابقة هو قضية الحروف ذات الصورة الواحدة في الرسم، ولم رسمت كذلك؟ لأنه في وسع واضع الهجاء العربي آنذا أن يهتدي لبلورة صورة أخرى مخالفة تكتب بها هذه الحروف. وهذا يقود الباحث إلى إعادة النظر في (فلسفة) النقط والإعجام، منذ العصر الجاهلي إلى القرن الأول

(*) أستاذ/ ناقد/ المغرب.

الهجري، وعلاقتهما بهذه الحروف ذات الصورة الواحدة في الرسم.

انقسم الباحثون حول هذا الموضوع، فمنهم من قال بأن النقط والإعجام قديمان في اللغات السامية، والعربية واحدة منها. ومنهم من نفى ذلك، وقال بأن الأبجدية العربية كانت لا تعجم ولا تعرب كأخواتها السامية «باستثناء الأبجدية الحبشية»[1]، التي كانت تعرف الإعجام بالنقط. أما الأبجدية العربية فقد عرفت ذلك في نهاية القرن الأول الهجري، لذلك سنناقش رأي الفريقين معاً:

1 - قدم النقط والإعجام:

اعتمد هؤلاء على عدة براهين أساسية تعتبر حجة على قدم النقط والإعجام في الأبجدية العربية. فمن ذلك رواية الرجال الثلاثة الذين وضعوا هذه الأبجدية، وأن أحدهم وضع الإعجام للحروف ذات الصورة الواحدة[2].

ثم هناك من يقول، بأن الأبجدية العربية قد أعجمت حروفها وشكلت قبل الإسلام بناء على تأثرها بالكتابة السريانية والعبرانية. فقد أعجم هؤلاء كثيراً من الحروف المتشابهة في الخط في لغتهم، حتى يميزوا كل حرف عما يمكن أن يلتبس معه.

ومنهم من اعتمد على روايات وأحاديث وشواهد من الشعر الجاهلي، الذي وردت فيه إشارات كثيرة، وتلميحات متنوعة إلى الكتابة وآلاتها من الأقلام وأنواع الخطوط وكل ما يتعلق بها كالكتاب والسطور والإعجام. فمن ذلك قول الأخنس بن شهاب التغلبي (556م):

لِابْـنَـةِ حِـطـانَ بْـنِ عـوفٍ مَـنـازِلٌ كما رَقَّشَ العنوانَ في الرَّقِّ كاتِبُ[4]

وهذا شاعر جاهلي آخر، عرف بنفس الاسم، لبيت قاله، وهو المرقش الأكبر:

الــدَّارُ قَــفْــرٌ والــرُّســومُ كَــمَــا رَقَّــشَ فــي ظَــهْــرِ الأديمِ قَــلَــمْ[5]

فكانت أقرب صورة لذهنه حين رأى آثار دار محبوبته الدارسة، أن شببها بأثر القلم على وجه الأديم، أو الكتابة التي أخذت رسوم صورها تضمحل.

وهذا طرفة بن العبد[6]، يقيم نفس الصورة الشعرية بأدوات الكتابة ويذكر نفس اللفظة:

كَــسُــطــورِ الــرَّقِّ رَقَّــشَــهُ بِــالــضُّــحَــى مُــرَقِّــشٌ يَــشِــمُــهْ[7]

ومما يدل على أن الإعجام والنقط كانا معروفين ومستعملين في الجاهلية، أن الصحابة رضوان الله عليهم، قد أمروا بتجريد «المصحف» – حين جمعوا القرآن – من النقط والشكل وهو أجدر بهما، فلو كان مطلباً لما جردوه منه[8]. فمن أين عرف الصحابة النقط والإعجام حتى جردوا المصحف منهما؟ فلو لم يكونوا يعرفونها لما جردوه منهما!.

ونقلت الأستاذة سهيلة الجبوري حديثاً نبوياً، أورده أحد الباحثين العرب هذا نصه: «وعن عبيد بن أوس الغساني كاتب معاوية، قال: كتبت بين يدي معاوية كتاباً. فقال لي: يا عبيد، ارقش كتابك. فإني كتبت بين يدي رسول الله (صلى الله عليه وسلم) فقال يا معاوية، ارقش كتابك. قال عبيد: وما رقشه يا أمير المؤمنين؟ قال: أعط كل حرف ما ينوبه من النقط»[9]. وروي عن النبي (صلى الله عليه وسلم) أنه قال لكتبة الوحي: «إذا اختلفتم في الياء والتاء فاكتبوها بالياء»[10].

فحديث النبي (صلى الله عليه وسلم) لكتبة الوحي في موضوع الرقش والإعجام، وقول الصحابة بتجريد المصاحف من ذلك، يستنتج منه، أنهم كانوا يعرفون النقط بالإعجام، والنقط بالإعراب أيام البعثة، ومعنى ذلك أنهما

كانا شائعين في الكتابة الجاهلية. قال أبو عمرو الداني[11] في نقاط المصاحف «هذا يدل على أن الصحابة وأكابر التابعين، رضي الله عنهم، هم المبتدئون بالنقط ورسم الخموس والعشور»[12].

وإذا ما ساءلنا النقوش الكتابية المنقورة في العصر الجاهلي، مثل نقش أم الجمال (270م) ونقش النمارة (328م) ونقش زبد (512م)، ونقش جبل أسيس (528م)، ثم نقش حران أو حوران (568م) فإننا نجد حروف كتابتها كلها معطلة من هذه الضوابط الكتابية (انظر لوحات النقوش في نهاية البحث). ثم إذا ما انتقلنا إلى مساءلة النقوش الكتابية المنقورة في العصر الإسلامي الأول، فإننا نلاحظ أنها مهملة بدورها من النقط والإعجام، مثل الكتابة المنقورة في جبل سلع بالمدينة المنورة في عهد الخلفاء الراشدين، ونقش القاهرة (31هـ). أما نقش الطائف (58هـ) وهو كتابة منقورة على حجر لسد بناه الخليفة الأموي معاوية، فنجد كثيراً من حروفها التي يجب أن تعجم قد أعجمت، كما أهملت أخرى معجمة في الأصل[13]. أما نقش حفنة الأبيض (64هـ) حسب الصورة التي أخذت له، فهو خال من الإعجام، لكن دارسين لنفس النقش يشيران إلى «وجود ثلاثة حروف معجمة في هذا النقش وهي: الباء والياء والثاء في السطر الثاني والثالث» وهذا ما لم تثبته الصورة الملتقطة له[14].

2 - النقط والإعجام مستحدثان في الإسلام:

أما هذا الفريق من الباحثين الذي ينفي أن تكون الكتابة العربية قد عرفت الإعجام والشكل قبل الإسلام، فأفراده يميلون إلى أنها ورثت ذلك عن الكتابات السابقة عنها، والتي انحدر منها الخط العربي عبر تاريخ تطوره، ولاسيما الخط النبطي الذي أخذ عنه كثيراً من الخصائص، وما الطريقة الإملائية التي رسم بها المصحف العثماني في أول عهده إلا دليل على ذلك،

حيث رسم معطلاً من الإعجام والنقط، بل هناك من الدلائل في طريقة الرسم هذه، ما يدل على هذه الخاصيات الإملائية والكتابية الأخرى التي أخذتها الكتابة العربية عن أختها النبطية، مثل حذف الألف الممدودة من وسط الكلمة، وكتابة التاء المؤنثة (المربوطة) تاء مبسوطة في نهاية الكلمة، وزيادة الواو في آخر الاسم(15). فكل هذه المميزات في الرسم هي مشتركة بين الكتابة العربية في أول عهدها والخط النبطي.

فالطريقة الإملائية التي دونت بها المصاحف العثمانية، كانت هي السائدة في الكتابة العربية، أي أنها كانت لا تعرف الإعجام ولا الإعراب. فنقش القاهرة (31هـ) الذي كتب مهملاً من هذه الضوابط في الرسم، (انظر اللوحة رقم 7) يعاصر نفس الفترة التي دونت فيها هذه المصاحف، والتي جردت هي أيضاً من الإعجام والنقط. و«الرسم العثماني بما فيه من تنوع الأمثلة الكتابية وكثرتها، يقدم نموذجاً حقيقياً لما كانت عليه الكتابة العربية في النصف الأول من القرن الهجري الأول، حين كان الناس في تلك الأيام لا يلاحظون فرقاً بين رسم المصحف وكتابتهم في الأغراض الأخرى(16).

إذن، ما يمكن أن نستوحي من كل هذه الآراء التي انقسمت – كما رأينا – قسمين، أحدهما يقول بوجود النقط والإعجام في الكتابة العربية قبل الإسلام بقرون، وقدم بين يديه لذلك، دلائل واستنتاجات، بينما ذهب الثاني على أنها محدثة في أوائل الإسلام بناء على شواهد نظرية ومادية؟.

3 - الرمز المشترك:

إن المتتبع لما قاله هؤلاء الباحثين في تاريخ الكتابة العربية، يستنتج أن نقطي الإعجام والإعراب كانا معروفين منذ العصر الجاهلي، إلا أن هذا النوع منهما، لم يكن له نفس المفهوم الذي صار له بعد الإسلام. لأن الوظيفة الإملائية والإعرابية والصرفية التي كانت لهذه الضوابط في تلك الحقبة،

وكذا الطرق الإملائية التي كانت ترسم بها قد اختلفت قليلاً أو كثيراً عما أصبحت تؤديه وتعنيه بعد الإسلام، وما عرفته الكتابة العربية من تطور حينذاك، كما سنرى بعد قليل.

إن وجود حرفين أو أكثر في هذه الكتابة القديمة ذات الصورة الواحدة في الرسم، والتي كانت تهمل من نقط الإعجام في الظاهر، لم يوجد هذا الشكل الواحد في رسمها هكذا عبثاً أو اتفاقاً، بل لابد من قضية هناك، لذا يجب أن نتمثل اللهجات العربية القديمة، والتي كانت تمثل ألسنة هذه القبائل وألوان أصواتها، حيث نجد أثر ذلك في اللغة الأدبية الراقية المشتركة بين العرب في تلك العصور، وهي لغة ديوان شعرهم وخطبهم ورواية أنسابهم وأيامهم، والتي لم تخل من أثر لغة هذه اللهجات، والتي مازالت ماثلة في تراث هذه اللغة إلى عصرنا هذا. وكيف أن الصوت الواحد من أبجدية هذه اللغة كان يختلف ويتعدد أحياناً على ألسنة هذه القبائل من حيث النطق». وهذا معناه أن واضع الكتابة المضرية يكون لاحظ مثلاً تبادلاً بين الأصوات في لهجات اللسان العربي، فوضع للأصوات المتبادلة أشكالاً متشابهة، وضع الجيم والحاء متشابهة وجردها من النقط (؟) يسهل على من يريد أن ينقطها بلهجته. ومن هذا الباب الدال والذال والسين والشين والصاد والضاد وغيرها من الحروف «وخصوصاً» إذا علمنا أن العادة عند شعوب المنطقة هي تخصيص الرمز بالصوتين والأصوات لا بالصوت الواحد»[17].

إن بنية الأبجدية العربية تتركب من ثمانية وعشرين حرفاً، منها خمسة عشرة حرفاً معجماً هي: الباء والتاء والثاء والجيم والخاء والذال والزاي والشين والضاد والظاء، والغين والفاء والقاف والنون والياء.

بينما أهمل من الإعجام ثلاثة عشر حرفاً وهي: الألف، والحاء والدال، والراء، والسين، والصاد، والطاء، والعين، والكاف، واللام، والميم، والهاء،

والواو. وإذا قمنا بدراسة هذه الحروف ذات الصورة الواحدة أو المتشابهة في الرسم، ومقارنة كل حرف منها مع ما يشاكله ويلتبس معه، سنجدها كالتالي:

1 – هناك رمز واحد (ـبـ) يعطينا خمسة أصوات لا يميز بينها شيء، إلا الإعجام وهي: الباء، والتاء، والثاء، والنون، والياء (ـبـ، ـتـ، ـثـ، ـنـ، ـيـ).

2 – هناك ثلاثة أحرف لها رمز واحد في الرسم، (حـ) وهي: الجيم، والحاء والخاء. (جـ، حـ، خـ).

3 – هناك أربعة عشر حرفاً مزدوجاً، لكل زوجين منهما رمز واحد في الرسم، ولا يميز الأول عن الثاني إلا بالإعجام وهي: الدال والذال (د، ذ)، والراء والزاي، (ر، ز) والسين والشين، (سـ، شـ)، والصاد والضاد (صـ، ضـ) والطاء والظاء (طـ، ظـ) والعين والغين (عـ، غـ)، والفاء والقاف (فـ، قـ).

4 – بينما الحروف التي تميزت برسم خاص بها وحدها، هي: الألف والكاف واللام والميم والهاء والواو (ا. ك. ل. م. هـ. و).

ونرى من هذا العرض أن (جل هذه الحروف المعجمية)، تتبادل نفس الصور مع حرف أو أكثر. ومن هنا كان من الصعب التمييز بينها أثناء القراءة، أو الكتابة، ولاسيما وأنها كانت ترسم مهملة من تلك الضوابط. ولطالما أخذ بانتباهي، وشدني إليه ما أورده جلال الدين السيوطي في كتابه (المزهر في علوم اللغة وأنواعها) في النوع السابع والثلاثين، تحت عنوان «معرفة ما ورد بوجهين بحيث يؤمن فيه التصحيف»، وسوف أقتصر على الاستشهاد بمقدمة هذا النوع لأهمية هذا الموضوع وطرافته: «كالذي ورد بالباء والتاء أو بالباء والثاء، أو بالتاء والثاء، أو بالباء والنون، أو بالتاء والنون، أو بالثاء والنون، أو بالجيم والحاء، أو بالجيم والخاء، أو بالحاء

والخاء، أو بالدال والذال، أو بالراء والزاي، أو بالسين والشين، أو بالصاد والضاد، أو بالطاء والظاء، أو بالعين والغين، أو بالفاء والقاف، أو بالكاف واللام، أو بالراء والواو، وقد رأيت من عدة سنين في هذا النوع مؤلفاً من مجلد لم يكتب عليه اسم مؤلفه، ولا هو عندي الآن، حال تأليف هذا الكتاب، ورأيت لصاحب القاموس تأليفاً سماه «تحبير الموشين» فيما يقال بالسين والشين، ولم يحضر عندي الآن، فأعملت فكري في استخراج أمثلة ذلك من كتب اللغة، والأصل في هذا النوع ما أورده أبو يعقوب بن السكيت في كتابه «الإبدال» عن أبي عمرو، قال: أنشدت يزيد بن مزيد (عدوفاً)، فقال: (صحفت) يا أبا عمرو! قال، فقلت لم أصحف، لغتكم (عذوف) ولغة غيركم (عدوف)[18]. وهو نوع مهم يجب الاعتناء به لأن به يندفع ادعاء التصحيف على أئمة أجلاء. واعلم أن هذا النوع، والنوع الذي بعده من جملة باب الإبدال وأفردتهما لما امتازا به من الفائدة. ثم أخذ يورد الشواهد اللغوية من كلام العرب في اللغة والشعر والآيات القرآنية، حيث يتبدى للدارس كيف كان يتم تبادل الأصوات فيما بين عناصر الرمز الواحد لحروف هذه الأبجدية على ألسنة القبائل العربية، وهو موضوع لغوي لساني، غني وجليل لما يحمل بين ثناياه من ثراء وسعة وكثافة لتعابير هذه اللغة.

وهناك من الباحثين من يذهب إلى أن العرب في هذا كانوا متأثرين بالسريان الذين كانوا يرمزون برمز واحد للدلالة على صوتين[19]. لذلك كان تجريد المصاحف العثمانية من الإعجام أو الشكل، إنما هو إتاحة الفرصة للمسلمين ليقرأ كل منهم القرآن حسب لهجته. فهناك من كان يقرأ (فقبضت قبضة) ومنهم من يقرأ (وقبصت قبصة)[20] والمعنى اللغوي متقارب بين اللفظين.

ويؤيد تعدد القراءات لصور الرمز الواحد، ما ذكره أبو عمرو الداني حين تعليله لإهمال المصاحف من هذه الضوابط: «وإنما أخلى الصدر منهم

المصاحف من ذلك ومن الشكل من حيث أرادوا الدلالة على بقاء السعة في اللغات، والفسحة في القراءات التي أذن الله تعالى لعباده في الأخذ بها، والقراءة بما شاءت منها، فكان الأمر على ذلك إلى أن حدث في الناس ما أوجب نقطها وشكلها»(21).

فإذا كان الصواب بجانب هذه الآراء الأخيرة أو قريباً منها، فإن إثبات الإعجام والإعراب في الأبجدية العربية القديمة كان عديم الجدوى، بل كان يعتبر خطأ في حق القارئين لهذه الكتابة، لأن هذه الحروف المتعددة الصور الصوتية والتي ترجع في أصلها إلى رمز واحد، كانت تعجم أو تهمل حسب كل لغة (لهجة) عربية.

4 - العصر الإسلامي وتطور الخط العربي:

إذا كانت اللغة العربية الفصحى في العهد الجاهلي، قد وحدتها اللغة الأدبية، فإن مجيء الإسلام ونزول الوحي بهذه اللغة، قد أعلن الوحدة النهائية والتامة للسان العرب أجمعين، كما أعلن الوحدة الدينية والسياسية والاجتماعية. فكان من الضروري، وتحت إلحاح عدة عوامل لغوية واجتماعية واقتصادية، إعادة النظر في تركيب الأبجدية العربية، وقواعدها الهجائية والإملائية، وفي مقدمة ذلك الإعجام والإعراب.

إن اتساع الإمبراطورية الإسلامية في ذلك العهد، واعتناق شعوب كثيرة من غير العرب للإسلام، واتخاذ اللغة العربية لغة لهم، لاسيما وأنها اللغة التي فضلها الله فأنزل بها القرآن فصارت هي لغة التواصل اليومي، سواء على صعيد الخطاب الديني أو الأدبي أو العلمي. إلا أنه كان نتيجة ذلك أن فشت العجمة في اللغة، وانتشر اللحن بين هؤلاء الناطقين بها من غير العرب بل سرى إلى ألسنة العرب أنفسهم، نظراً للتمازج الذي آلت إليه هذه الأجناس من أفراد المجتمع الإسلامي.

كما أن المسلمين غبروا يقرأون القرآن من المصاحف العثمانية التي وزعت على الأمصار الإسلامية، والتي كانت مجردة من الإعجام والنقط لأكثر من أربعين سنة، فاختلفت القراءات القرآنية، نتيجة تعطيل كتابة المصاحف من هذه الضوابط الإملائية، فانزعج لذلك العلماء والأمراء على السواء. ففزع الحجاج بن يوسف (95هـ) إلى العلماء وأهل اللغة، لينظروا في الأمر، ويعملوا شيئاً يجنب القراء وغيرهم من المسلمين التصحيف[22] والتحريف في كتاب الله، وليسنوا قواعد إملائية تصون اللغة العربية مما طرأ عليها من هذه الظواهر. ومن الباحثين والدارسين من قال بأن الذي أمر بذلك زياد بن أبية، ومنهم من قال بأنه ابنه عبيدالله[23].

كما اختلف علماء العربية في أول من وضع الإرهاصات الأولى للنقط (الشكل) والإعجام (النقط)، أهو أبو الأسود الدؤلي (69هـ) أم تلاميذه، وفي مقدمة هؤلاء نصر بن عاصم الليثي (89هـ)[24] ويحيى بن يعمر (129هـ). فإن أبا الأسود الدؤلي، وهؤلاء جميعاً كان دافعهم الأول والأساسي هو تحصين كتاب الله بصيانة اللغة من هذه الأخطاء الدخيلة عليها، فاصطنع أبو الأسود نقط الحركات الإعرابية من فتح وضم وكسر وتنوين، ورسمها على شكل نقط مدورة توضع إما فوق الحرف أو تحته أو أمامه وكانت تكتب بمداد مغاير اللون لمداد الكتابة. وأن طريقة الشكل هذه ظهرت خلال الربع الثاني من النصف الأول للقرن الأول الهجري، واستمرت إلى عهد عبدالملك ابن مروان[25].

وقد اعتمد هذه القاعدة في الشكل الإعرابي تلاميذه من بعده، وكلهم من القراء، فأصلوها في الخط العربي. إلا أن هذه الضوابط الإعرابية، وإن ساهمت في ضبط الكلمة العربية المقروءة من حيث الإعراب، فإنها لم تكن لتمس ظاهرة التصحيف التي ظلت شائعة في القراءات القرآنية وغيرها، فثبت لدى علماء اللغة أنه لابد من إضافة ضوابط أخرى أكثر دقة للحروف

التي ترسم على صورة واحدة حتى تتميز عن بعضها، فكان وضع الإعجام أو النقط حسب المفهوم الذي أخذه بعد ذلك.

أما كيف اهتدى أبو الأسود الدؤلي وتلاميذه من بعده إلى طريقة وضع علامات الإعراب على شكل نقط، وكيف نقطت الحروف المعجمة للغة فيما بعد، فهناك تساؤل لابد من طرحه، فهل كان ذلك اختراعاً واجتهاداً من هؤلاء العلماء أنفسهم، أم أن له جذوراً في الأبجدية العربية القديمة؟ فمن الدارسين من قال، بأن أبا الأسود كان متأثراً في ذلك كغيره من الصحابة الآخرين بطريقة الشكل عند السريان والعبرانيين. وقد كان عند هؤلاء عبارة عن نقط هو أيضاً، يوضع فوق الحرف أو تحته، مخافة الالتباس في كتاباتهم، لأن اليهود قد عرفوا الشكل في كتبهم المقدسة(26). ومن الباحثين من صرح بذلك قائلاً «إن أبا الأسود هو أول من ابتدع الشكل بالنقط في اللغة العربية، وكان متأثراً في ذلك من غير شك بالشكل عند النساطرة من السريان»(27).

أما واضع الإعجام للحروف المتماثلة في الرسم، فإن المصادر تكاد تجتمع على نصر بن عاصم الليثي، ومنهم من يقحم في الأمر يحيى بن يعمر(28). وهما معاً تلميذا أبي الأسود. ومهما كان الأمر، فإنهما كانا متأثرين مثل أستاذهما في إعجامهما للمصاحف بالطريقة التي وضع بها الإعجام للغة السريانية.

ويذكر بعض الباحثين، بأن هؤلاء العلماء القدماء عندما عزموا على إعجام حروف الأبجدية العربية المعجمة، صنفوها تصنيفاً معيناً، بحيث مكنهم من إعجام: الباء والتاء والثاء والجيم والخاء والنون والياء(29). ثم أعادوا ترتيبها على الطريقة المعروفة عندنا اليوم:

ا ب ت ث ج ح خ [د ذ. ر ز. س ش. ص ض. ط ظ. ع غ. ف ق] ك ل م ن هـ و ي.

وهكذا قسموها إلى جناحين وقسم أوسط يتكون من أربعة عشر حرفاً «وكل رمز يؤدي حرفين». ولكي يميزوا بينهما نقطوا حرفي كل رمز، الأول من أسفل، والثاني من فوق. فأعجموا جميع هذه الحروف المزدوجة. إلا أنهم في الأخير اكتفوا من كل رمز من هذه الحروف، بالحرف الثاني معجماً من فوق، ولم يعجموا الأول من تحت باستثناء الأبجدية المغربية التي حافظت على إعجام حرفي رمز معاً، بحيث تعجم الفاء بنقطة من أسفل، والقاف بنقطة واحدة من فوق.

وهناك خلاف في تاريخ وضع الإعجام للأبجدية العربية في العصر الإسلامي، فمن الباحثين من يحدده في الربع الأخير من القرن الأول الهجري[30]، ومنهم من لم يستطع تحديده، وقالوا بأنه مجهول التاريخ، والذي أقروا به أنه كان مستعملاً منذ العصر الجاهلي[31]. كما أن الشيء المتأكد منه، أن الشكل بالنقط في العصر الإسلامي قد سبق وضع الإعجام، وأن الفرق الزمني بينهما يكاد يكون نصف قرن تقريباً.

وتعتبر عملية الإعجام هذه أدق وأكبر عملية في مسار إصلاح الخط العربي، وكانت بحق مفتاحاً سحرياً عمل على فك هذه الرموز من حروف هذه الأبجدية، حيث فتحت عوالم فسيحة أمام هذه اللغة بفضل هذا التطور الذي عرفته كتابتها. فإذا كانت ظاهرة اللحن قد اضطرتهم إلى استحداث نقط الإعراب، فإن ظاهرة التصحيف بدورها قد اضطرتهم إلى استحداث نقط الإعجام، «ومن المعتقد أن نقط (إعجام) الحروف العربية، لم يحدث إلا عند وقوع العرب في التصحيف»[32].

فهل ياترى حصل الهدف من هذه الإصطلاحات الجديدة في الخط والإملاء فكانت كافية لتصحيح رسم الهجاء العربي؟ إن واقع الكتابة العربية في ذلك الوقت، أفاد بأن نقط الإعجام لعب دوراً بيناً في التمييز بين الحروف

ذات الصورة الواحدة مما جعل ظاهرة التصحيف تخف وتضعف، لكنها لم تختف نهائياً مما يؤكد أن هذه الضوابط لم تكن نهائية في القضاء على الظاهرة، وأن الإشكال أصبح قائماً في صعوبة التمييز بين النقطين، رغم أن العلماء كان قد احتاطوا للأمر، فكان أحد النقطين يكتب بلون مغاير للآخر، وظل المسلمون يكتبون بهذه الطريقة، وعلى الشكل الذي وضعه أبو الأسود الدؤلي وتلاميذه إلى صدر الدولة العباسية[33].

وتحت تأثير هذه الأخطاء في القراءة التي بقيت شائعة بعد وضع النقطتين معاً، اهتدى الخليل بن أحمد الفراهيدي (170هـ) بعقله النافذ إلى السبب الرئيس للإشكال، وبدا له أن أكثر هذه التصحيفات والتحريفات إنما هي من جراء التباس النقطين ببعضهما، هذا إذا كانت الكتابة مقيدة... ففكر في طريقة علمية حديثة لتغيير شكل نقط الإعراب الذي وضعه أبو الأسود، وهداه فكره الثاقب إلى أن جعله على الشكل الذي نكتبه به اليوم منذ ذلك العهد. فجعل الفتحة على هيئة ألف أفقية فوق الحرف، والكسرة على هيئة ياء ممدودة تحت الحرف. والضمة على شكل واو صغيرة أمام الحرف. وجعل السكون رأس (خاء) علامة على تخفيف النطق بالحرف، والشدة من رأس قناطر حرف (الشين) الثلاث مشتقة من لفظ (التشديد)، وجعل الهمزة من رأس (العين) المنفردة[34].

5 - الضوابط الإملائية الجديدة بين القبول والإعراض:

إن كل محدث سواء كان ينتسب إلى العلم والمعرفة، أو من العادات والتقاليد الجديدة، لابد أن يحدث هزة وتساؤلات في النفوس والعقول. وكثيراً ما يلقى صدوداً أو عدم اكتراث، سواء من جماعة من العلماء إن كان الأمر يهمهم، أو فئة اجتماعية من الناس، إن كان الحادث يمس حياتهم، فيبقى بين الأخذ والرد، عرضة للتجربة إلى أن يفرض نفسه عليهم، أو ينتفي ويختفي بلا عودة.

ذلك ما حدث لهذه الضوابط الإملائية التي استحدثها علماء العربية لتيسير كتابتهم أثناء القراءة والإملاء. منهم من تقبلها والتزم بها فيما يكتب، ومنهم من تردد في الأمر، ومنهم من أهملها ولم يولها أي اهتمام، وظل يكتب على الطريقة القديمة دون إعجام ولا إعراب. لأن هذه الضوابط كانت في نظرهم من الزوائد التي يمكن الاستغناء عنها. واعتبروا أن «النقط سواء في الشكل أو في الإعجام من الأبجدية»[35]. ولذلك ترددوا في إعجام المصاحف وشكلها، لأنه قد روي أن «كراهة نقط المصاحف وردت عن عبدالله بن عمر وجماعة من التابعين»[36]. وعلى هذا وغيره اعتمد هؤلاء التابعون في إهمالهم لهذه القواعد أثناء الكتابة، لا في رسم المصاحف فقط، بل في كتاباتهم عموماً. بينما رخص جماعة منهم بإعجام المصاحف ونقطها مثل مالك بن أنس[37] الذي منع نقط المصاحف الأمهات، وأباح النقط في المصاحف للمتعلمين[38]. وقد سبق أن أبدينا تعليلاً في سبب تجريد المصاحف القرآنية من الإعجام والإعراب في أول الأمر.

ومعنى هذا أن التدوين أو الكتابة بصفة عامة، قد استمر كل منهما في أغلب ظروفه من دون قيود إملائية أو إعرابية، أو أن بعضهم أبقى هذه القيود على الحالة التي أتى بها أبو الأسود وتلاميذه، أي أنه لم يلتزم بطريقة نصر بن عاصم في الإعجام والخليل بن أحمد في الإعراب.

ومن خلال النصوص القديمة يتضح لنا أن قضية الشكل والإعجام أثناء الكتابة أو التدوين أو المراسلات، كانت تعد نوعاً من القدح والنقص في شخصية العالم بصفته متلقياً، وأنه دون المكانة العلمية التي تؤهله لأن يفك رموز أبجديتها من هذه القيود. وهذا أبو نواس الذي عايش العصر العباسي، يعاتب من كاتبه فأعجم وأعرب:

يا كاتِباً كَتَبَ الغَداةَ يَسُبُّني مَنْ ذا يُطيقُ بَراعَةَ الكُتَّابِ
لَمْ تَرْضَ بالإعجامِ حينَ كَتَبْتَهُ حَتَّى شَكَلْتَ عَلَيْهِ بالإعرابِ

أَحْسَنْتَ سوءَ الفَهْمِ حينَ فَعَلْتَهُ أمْ لَمْ تَثِقْ بي في قِراةِ كِتَابي
لَوْ كُنْتَ قَطَّعْتَ الحروفَ فَهِمْتُهَا مِنْ غَيْرِ وَصْلِكَهُنَّ بِالأَنْسَابِ(39)

وهذا العباس(40) بن الأحنف يقول في نفس الموضوع:

فَإذا الذي كَتَبَ الكتابَ يَسُبُّنِي فيه فَبالَغَ في الكتابِ وَأعْجَمَ
ماذا أرَدْتَ – هُديتَ – في إعْجامِهِ؟ إنِّي أرَاكَ حَسِبْتَني لَنْ أفْهَمَا(41)

فهذا نموذج عن كراهتهم لذلك، وحتى في العصر العباسي! فأبو نواس وهو أحد الأعلام في اللغة والشعر يشعر بأنه قد أهين في شخصه، وشكك في علمه ومعرفته، حين كتب له بالإعجام المشكول، حتى أنه أفرغ هذا الإحساس في مقطعة شعرية، كلها عتاب للكاتب، ولم يفرق بين هذه الطريقة في الكتابة له، وبين السباب والقدح في شخصه، واحتج على أنه فوق تلك الأوهام، وأن له القدرة العلمية الكافية، على قراءة هذا الكتاب، ولو كانت حروفه مقطعة غير موصولة، فأحرى لو عطلت من القيود الإملائية، ونفس الأمر والضيق بإعجام الكتابة عبر عنه العباس بن الأحنف.

وهناك من العلماء وأهل اللغة والكتاب، من دعا إلى التوسط بين المؤيدين والمعارضين لقواعد الكتابة الجديدة، فاتخذوا موقفاً وسطاً بين هؤلاء جميعاً، فأكدوا على الالتزام بهذه الضوابط في المواضع التي يخاف فيها الالتباس، أو حين تكون الكتابة في أمور ديوانية تتعلق بتنفيذ الأوامر، وأن من الشيوخ العلماء من كانوا يهملون الشكل والإعجام حين يكاتبون أو يكتبون لمن في مستواهم، وفي هذا إجلال وإكبار لكل هؤلاء جميعاً، تنزيهاً لهم من أن تلتبس عليهم حروف كلمة من الكلمات، فكانوا لا يعجمون ولا يشكلون إلا لمن هو دونهم مخافة الإشكال والإبهام: «كره الكتاب الشكل والإعجام إلا في المواضع الملتبسة من كتب العظماء إلى من دونهم. فإذا كانت الكتب ممن دونهم إليهم ترك ذلك في الملبس وغيرهم، إجلالاً لهم عن أن

يتوهم عنهم الشك وسوء الفهم، وتنزيهاً لعلومهم وعلو معرفتهم عن تقييد الحروف»[42].

من كل هذا يثبت للباحث أن النقط والإعجام رغم تداولهما في الكتابة بين العلماء، وغيرهم فإنهما ظلا مكملين فقط، ولم ينظر إليهما على أنهما جزء من قواعد الرسم في الأبجدية العربية، ومن الغريب في الأمر أن هناك مخطوطات ترجع إلى القرن التاسع الهجري، تركها المؤرخ ابن حجر العسقلاني، وقد كتبت معطلة من هذه القيود[43]. ونحن نعلم أن اللغة العربية في هذا العصر، قد اكتملت جميع علومها، بما فيها من نحو وصرف ومعاجم وغيرها من المصنفات اللغوية والأدبية والتاريخية والفكرية. وما ألف في علوم القرآن وإعجازه، وعلوم الحديث وأبوابه. وأن عصر الرواية والسماع قد انتهى أمرهما منذ قرون، فبعض هؤلاء، وإلى هذا التاريخ لازالوا يعتبرون تقييد الحروف أثناء الكتابة نوعاً من الريادة التي يمكن إهمالها. فماذا نقول في علماء القرن الأول والثاني والثالث؟ وإذا كان النص السابق الذي أورده أبو بكر الصولي يعكس لنا هذا الصراع والتردد اللذين كانا قائمين بين علماء العربية. فإنا نستشف من نص آخر لنفس المؤلف، أن هذه الضوابط قد أخذت تفرض نفسها على الجميع، ومع مرور الزمن، وتعقد الحياة الاجتماعية، نظراً لما أحدثه إهمالها من آفات ومخاطر على اللغة. ثم ما آل إليه أمر التصحيف من استفحال في النصوص القرآنية والشعرية والأدبية، وكل مدون من العلوم الأخرى، وما آل إليه كذلك أمر هؤلاء المصحفين والمحرفين من معرة وسقطات. وأن الحكام لم يبقوا بعيدين عن الأمر، ولاسيما أنهم من العلماء والكتاب على اختلاف مراتبهم في الحكم، وأنهم بدورهم لم ينجوا من ذلك ولا من دواوينهم، علاوة على كونهم خلفاء وأمراء وقضاة وحكاماً للمؤمنين، وأنهم مسؤولون عن لغة القرآن والحديث وتراث العرب كله، مما عسى أن يلحقه من الفساد. و«حكوا عن بعض الخلفاء أنه تأذى من إخلاء الكتب من ذلك في المؤامرات وغيرها، وقال الذين اختاروا

ذلك لا نعرضهم للشكوك، ولا نكلفهم إعمال الفكر في المشكل، وأنه يجب أن نوضح لهم الشكوك، ونضبط الحروف بما يسبق معه المعاني إلى قلوبهم في أول وهلة، ونسبوا الأصل في هذا إلى المأمون (...) لأن الأمر لو كان على ما يختاره من يشكل وينقط لما وقع من الكتاب تصحيف في كثير مما قرأوه في مجالس الخلفاء، حتى أحصيت عليهم غلطات سقطوا بها في عصرهم، وبقي عارها عليهم»[44].

وهكذا صار عمل هؤلاء العلماء – الذين توالوا عبر الزمن، وعملوا على ابتكار قواعد للكتابة العربية – علماً إملائياً قائماً بذاته، له أسسه وقواعده التي أخذت تعلم وتدرس، وتلتزم أثناء الكتابة في الصحف، حتى تحصن اللغة من هذه الطوارئ الحادثة على اللسان العربي.

لوحات ونقوش

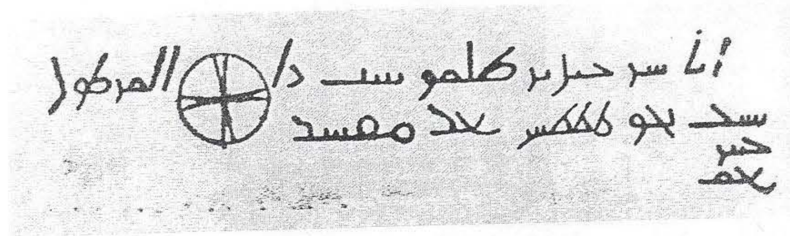
رقم 1: نقش أم الجمال (270م)

رقم 2: نقش النمارة (328م)

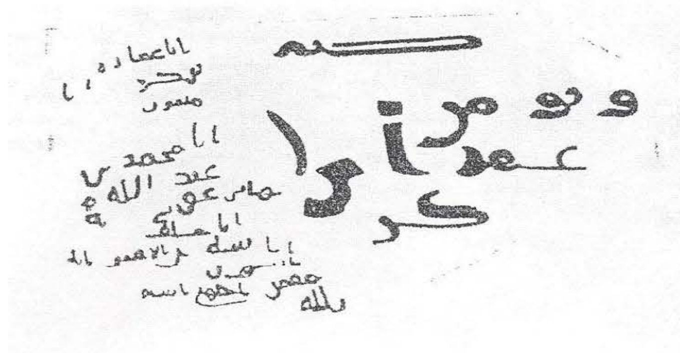
رقم 3: نقش زبد (512م)

رقم 4: نقش جبل أسيس (528م)

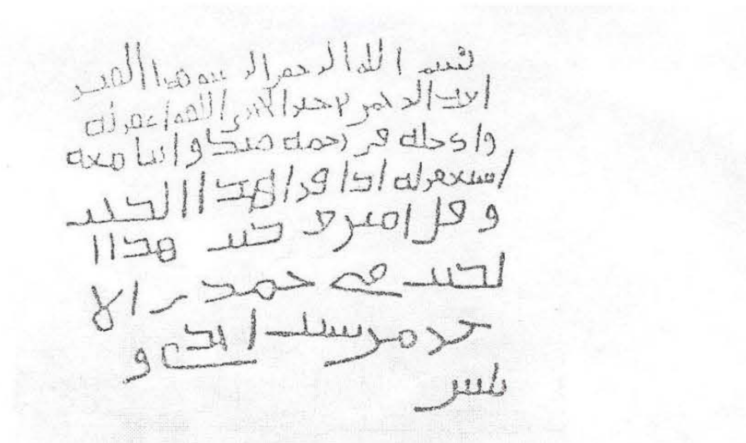
رقم 5: نقش حران أو حوران (568م)



رقم 6: نقش جبل سلع في عهد الخلفاء الراشدين



رقم 7: نقش القاهرة (31هـ)



رقم 8: نقش الطائف (58هـ)

رقم 9: نقش حفنة الأبيض (64هـ)

الهوامش

*) وأنا أطالع المقال الذي عنوانه «الرواية وصحة الشعر الجاهلي» لـ (إيفالد فاجنر) ترجمة الأستاذ: سعيد حسن بحيري، بدورية (جذور) الفصلية، العدد الثاني والعشرين، السنة التاسعة، ذو القعدة 1426هـ/ ديسمبر 2005م. ص 71. والذي تناول فيه الدارس قضايا الشعر الجاهلي بين الرواية والتدوين، وما ضاع منه بعوادي الزمن، وما وصلنا منه، وكيف وصل، وما هي الطرق التي اعتمدها هذا الشعر حتى وصل إلى أيدي الطبقة الأولى من العلماء. ونظراً لاهتمامي بالشعر العربي القديم، أثار فضولي - وأنا أقرأ هذا النص النقدي - ما جاء في الإحالة/ الهامش رقم 32 ص 94 الذي أثير فيه قضيتا النقط والإعجام في الكتابة العربية القديمة، ونظراً لدقة الموضوع، واهتمامي المتواضع به قررت أن تكون لي هذه المساهمة العلمية علها تضيء جوانب عدة منه.

1) مجلة اللسان العربي ص 5 عدد 6/ 1969م.

2) تاريخ اللسان السامية ص 197.

3) هو الأخنس بن شهاب بن شريق بن ثمامة بن أرقم (...) وهو شاعر جاهلي قديم، قبل الإسلام بدهر. المفضلية رقم 41 ص 203. شعراء النصرانية 184/2 موسوعة الشعر العربي 140/3.

4) رقش - جندب أرقش، وحبة رقشاء، فيها نقط سواد.. وبياض وكذا الرقشاء من المعز. الأصمعي: - رقش تصغير - رقش، وهو تنقيط الخطوط والكتاب. ابن الأعرابي - الرقش الخط الحسن، والرقش والترقيش - الكتابة والتنقيط. اللسان. مادة (رقش).

5) شعراء النصرانية 282/3. الشعر والشعراء 210/1. المفضليات رقم 45 ص 221.

6) الشعر والشعراء 85/1. شعراء النصرانية 298/3.

7) شعراء النصرانية 316/3. الديوان ص: 149.

8) صبح الأعشى 161/3. المحكم في نقط المصاحف ص: 3.

9) أصل الخط العربي وتطوره. ص: 156. مجلة فكر وفن ص: 26 عدد 1964/3.

10) أسد الغابة 193/1، والمحكم في نقط المصاحف ص: 2. ويشير الدكتور أحمد العلوي إلى وجود ظواهر إعرابية وصرفية في الكتابات القديمة لسكان الجزيرة العربية. دراسات سيمائية ص: 112 عدد 1987/1.

11) هو عثمان بن سعيد بن عثمان بن سعيد بن عمر الأموي مولاهم المعروف بابن الصيرفي.

ويكنى أبا عمرو، وهو من أهل قرطبة (371/372-444هـ) معجم الأدباء 125/12. تذكرة الحفاظ 1120/3.

12) المحكم في نقط المصاحف ص 3. تاريخ اللغات السامية ص 63. 64. 65. المورد. ص: 39 عدد 1986/4.

13) إن الباحث في هذا الجانب يحتاط من هذه النقوش، لأنها لن تمدنا بكل ما يمكن أن نجزم به في هذا الموضوع. وذلك عائد بطبيعة الحال لصعوبة النقر على الأحجار وكل ما يشابهها، فكثيراً ما يضطر الكاتب (الناقر) لذلك، إلى الاستغناء عن كثير من هذه الضوابط الإملائية، معتمداً في ذلك على فراسة القارئ وأنه يستطيع قراءتها رغم ذلك. ولو أمدتنا هذه الآثار الكتابية القديمة بكتابة على الجلود أو الألواح، لاستطعنا الاطمئنان إلى ما تمدنا به من أشكال هذه الكتابة. وانظر: دراسة المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي ص 101.

14) المورد ص: 32-39 عدد 86/4. تاريخ اللغات السامية ص 202. أصل الخط العربي وتطوره ص 148.

15) مجلة المكتبة العربية ص: 24 عدد 63/1، المورد ص 39 عدد 86/4. اللحن في اللغة العربية تاريخه أثره ص: 174. وكما ذكرت سابقاً يتساءل الدكتور أحمد العلوي في دراسته لنقش (الملك كلموكلم) عن هذه (الواو) التي تضاف إلى آخر بعض الأسماء في الكتابة القديمة، بقوله: «هنا يتساءل عن الواو في «كلمو» ولماذا لم تضف (؟)/ الأسماء في كل الأسماء المنونة أو التي تقديرها أن تكون منونة؟ قد يكون الجواب هو أن إظهار التنوين بالواو من صفات الأسماء الأعلام في هذه الكتابة (...) وربما كان ذكر الواو الكتابي اختيارياً. فإن اسم (جبر) واسم (شأل) لا واو فيهما. وربما كان الجواب الصحيح في هذه المسألة، هو أن الواو تضاف إلى الأسماء المنصرفة دلالة على صحة صرفها إلى كل الحركات. أما الأسماء التي لا واو فيها، فربما كانت تتحكم فيها قواعد تمنعها من التصرف الكامل». دراسات سيميائية ص 112 عدد 87/1. تاريخ اللغات السامية ص 63.

16) المورد ص: 42 عدد 86/4.

17) دراسات سيميائية. ص 111 عدد 1987/1.

18) يحيل هنا على قول زهير بن قيس:

وَمُجَنَّباتٍ ما يَذُقْنَ عَدوفَةً يَقْذِفْنَ بِالْمُهَراتِ والأمْهارِ

وقد ورد البيت في مكان آخر من (لسان العرب) ضمن ثلاثة أبيات منسوباً للربيع بن زياد العبسي حيث رواه أبو عمرو الشيباني. (عدوفة) بدال مهملة. فقال يزيد بن مزيد: صحفت أبا عمرو. إنما هي (عذوفة) بذال معجمة. قال أبو عمرو: لم أصحف أنا ولا أنت. تقول ربيعة هذا الحرف بالذال المعجمة وسائر العرب بالدال المهملة. والمجنبات: الخيل تجنب إلى الإبل.

وعدف يعدف عدفاً؛ والعدف: الاكل. والعدوف الذواق أعني ما يذاق. وما ذاق عدفاً ولا عدوفاً ولا عدافاً: أي ما أكل شيئاً. والذال المعجمة في كل ذلك لغة. وباتت الدابة على غير (عدوف) أي على غير علف. هذه لغة مضر. المزهر في علوم اللغة وأنواعها 537/1. لسان العرب: مادة (عدف، عذف، مهر).

19) مجلة المكتبة العربية ص: 21 عدد 1963/1.

20) س طه – الآية 94. أصل الخط العربي وتطوره ص 157.

21) المحكم في نقط المصاحف ص: 3.

22) مصدر – صحف – يصحف الكلمة، أخطأ في قراءتها وروايتها في الصحيفة لاشتباه الحروف. وتصحف القارئ – كصحف – أخطأ في القراءة، لذا سمي مصحفاً وصحافاً وصحفياً، لسان العرب. مادة (صحف). التنبيه على حدوث التصحيف ص: 3-4.

23) التنبيه على حدوث التصحيف ص: 27. شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف ص: 14. تصحيح التصحيف وتحرير التحريف ص: 6. صبح الأعشى 160/155/3. المدارس النحوية ص: 16.

24) طبقات فحول الشعراء 13/1. طبقات النحويين واللغويين ص: 27. بغية الوعاة ص: 403.

25) صبح الأعشى 160/3. المحكم في نقط المصاحف ص: 6-24. مجلة اللسان العربي ص: 51 عدد 69/6. أصل الخط العربي وتطوره ص: 153.

26) أصل الخط العربي وتطوره ص: 148.

27) مجلة المكتبة العربية ص 20 عدد 63/1.

28) المحكم في نقط المصاحف ص: 5 و6.

29) مجلة المكتبة العربية ص 21 و22 عدد 1963/1.

30) مجلة المكتبة العربية ص 23 عدد 1963/1.

31) أصل الخط العربي وتطوره ص: 154.

32) نفس المرجع.

33) مجلة اللسان العربي ص: 52 عدد 69/6.

34) المحكم في نقط المصاحف ص 6. مراتب النحويين ص 54. تصحيح التصحيف ص: 6.

35) أي أن نقط الحرف جزء منه. مجلة المكتبة العربية ص: 21 عدد 63/1. مقدمة الجاسوس على القاموس ص 3.

36) المحكم في نقط المصاحف ص: 3 صبح الأعشى 161/3.

37) مالك بن أنس بن مالك بن أبي عامر بن عمرو الحارث الإمام الحافظ فقيد الأمة، شيخ الإسلام أبو عبدالله الأصبعي المدني الفقيه، إمام دار الهجرة (...) ولد سنة (96هـ) وتوفى سنة (179هـ). تذكرة الحفاظ 207/1.

38) المحكم في نقط المصاحف ص: 11.

39) الديوان ص: 709. وقد وردت المقطعة مشوهة بالأخطاء المطبعية. لذلك اعتمدت في نظمها من أدب الكتاب ص: 61. وبين المصدرين اختلاف في كثير من المفردات «أحسنت» هكذا. وفي الديوان «أخشيت»، ولعل الصواب «أحست» و(الأنساب – الأسباب).

40) ابن الأسود بن طلحة أبو الفضل الحنفي اليمامي شاعر مجيد رقيق الشعر، من شعراء الدولة العباسية إلا أن شعره كله غزل. معجم الشعراء 40/12.

41) الديوان . (يا ذا الذي) ص 236 – أدب الكتاب ص: 61.

42) أدب الكتاب ص 57 مقدمة ابن الصلاح في علوم الحديث ص 171. وقد ذهب صاحب (صبح الأعشى) إلى أن الذين توسطوا في الأمر، فقيدوا الكتابة في المواضع الملتبسة فقط، أنهم كانوا يقولون: إن نقط الإعجام وعلامات الإعراب عندما يلتقيان تظلم الكتابة، وتمتزج سطور الكتاب ببعضها، فيقع الإشكال في القراءة أكثر مما لو تركت. صبح الأعشى 154/3.

43) تحقيق النصوص ونشرها ص 39.

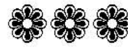
44) أدب الكتاب ص: 58.

المصادر والمراجع

- أدب الكتاب (الصولي): نسخه وعنى بتصحيحه وتعليق حواشيه محمد بهجة الأثري ونظر فيه علامة العراق السيد محمود شكري الألوسي. دار الطباعة والنشر، دار المنار للطباعة والنشر.
- أسد الغابة في معرفة الصحابة (ابن الأثير): الناشر المكتبة الإسلامية لصاحبها الحاج رياض الشيخ.
- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحويين (السيوطي): تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت.
- تذكر الحفاظ (الذهبي): دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- تصحيح التصحيف وتحرير الصحف (الصفدي صلاح الدين): مخطوط معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية، جامعة فرانكفورت.

- التنبيه على حدوث التصحيف: (حمزة بن الحسن الأصفهاني): الأستاذان ع. المعين الملوحي، أسماء الحمصي سنة 1388هـ، 1986م. مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق.
- الجلوس على القاموس (أحمد فارس أفندي): قسطنطينية. طبع في مطبعة الجوائب سنة 1299هـ. طهران. الطبعة الثالثة 1387هـ، 1967م.
- ديوان طرفة بن العبد: تحقيق وتحليل ونقد د. علي الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية.
- ديوان العباس بن الأحنف: شرح وتحقيق عاتكة الخزرجي.
- ديوان أبي نواس (الحسن بن هانئ): حققه وضبطه وشرحه أحمد الطاهر بن عاشور. الشركة التونسية للتوزيع.
- ديوان أبي نواس (الحسن بن هانئ): بشرح محمود أفندي واصف، المطبعة العمومية بمصر سنة 1891م.
- شعراء النصرانية في الجاهلية: جمعه ووقف على تصحيح طبعته الأولى الأب لويس شيخو مكتبة الآداب. القاهرة.
- شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف (أبو أحمد العسكري): حققه د.م. يوسف وراجعه أحمد راتب النفاخ. مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق.
- الشعر والشعراء (ابن قتيبة): ذخائر العرب (55) تحقيق وشرح (أحمد محمد شاكر). دار المعارف.
- صبح الأعشى (القلقشندي): المطبعة الأميرية بالقاهرة 1332هـ. 1914م. دار الكتب الخديوية.
- طبقات فحول الشعراء (ابن سلام الجمحي): قرأه وشرحه محمود محمد شاكر مطبعة المدني. القاهرة.
- طبقات النحويين واللغويين: تحقيق م. أبو الفضل إبراهيم. ذخائر العرب. (الزبيدي)، دار المعارف.
- علوم الحديث المعروف بمقدمة ابن الصلاح: الناشر م. راغب الطباخ الحلبي الطبعة الأولى 1350هـ. 1931م. طبعها وصححها م. راغب. الطباخ.
- لسان العرب (ابن منظور): دار صادر، بيروت.
- المحكم في نقط المصاحف (الداني): عنى بتحقيقه عزة حسن. دمشق وزارة الثقافة والإرشاد القومي في الإقليم السوري. مطبوعات مديرية إحياء التراث 1379هـ/ 1960م.
- مراتب النحويين (أبو الطيب اللغوي): تحقيق م. أبو الفضل إبراهيم. دار نهضة مصر للطبعة والنشر. القاهرة.

- المزهر في علوم اللغة وأنواعها للعلامة (عبدالرحمن جلال الدين السيوطي): شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته وعلق حواشيه م. أحمد جاد المولى. علي. م. البجاوي. م. أبو الفضل إبراهيم. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
- معجم الأدباء (ياقوت): مطبوعات دار المأمون.
- معجم الشعراء (المرزباني): الطبعة الأولى تصحيح وتعليق الأستاذ الدكتور ف. كرنسكو، مكتبة القدس.
- المفضليات (ديوان العرب): تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر. ع. السلام م. هارون. الطبعة السادسة. بيروت، لبنان.
- أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي (سهيل ياسين الجبوري): رسالة ماجستير. شاعدت جامعة بغداد على نشرها 1977.
- تاريخ اللغات السامية (إ. ولفنسون): دار القلم، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1980م.
- تحقيق النصوص ونشرها (عبدالسلام م. هارون): الطبعة الثانية، مؤسسة الحلبي وشركاؤه للنشر والتوزيع. القاهرة. مطبعة المدني 1385هـ/ 1965م.
- دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: ترجمها عن الألمانية والإنجليزية والفرنسية د. عبدالرحمن بدوي الطبعة الثانية 1986م.
- المدارس النحوية (شوقي ضيف): الطبعة الثانية. دار المعارف، مصر.
- موسوعة الشعر العربي: شركة خياط للكتب والنشر، بيروت، لبنان.
- دراسات سيمائية أدبية لسانية: عدد 1987/1.
- مجلة فكر وفن: عدد 1964/3.
- مجلة المكتبة العربية: عدد 1963/1.
- مجلة اللسان العربي: عدد 1969/6.
- المورد: المجلد 15، العدد 4. 1407هـ/1986م.



الكثير من المعرب عربي

عبدالرحمن الرفاعي(*)

ترى هل كانت للعرب قبل الإسلام حضارات؟ هل كان لهم في عالم التمدن نصيب؟ الإجابة على مثل هذه الاستفسارات حتماً ستكون نعم!! لأن النفي خطأ لا يقبله عقل، ولا يقره منطق، فحضارات جنوب جزيرة العرب بشرقه وغربه لاتزال شواهد صروحها شامخة حتى الآن في كل المواقع التي قامت عليها، ومعلوم أن حضارات تلك الأزمنة كانت أعظم مقوماتها، ترتكز أسسها على الزراعة والتجارة وبعض الصناعات الخفيفة التي كانوا يحتاجون إليها، وهي حقائق مثبتة في سجلات التاريخ ونقوشه.

ولكننا رغم هذا نجد نسبة كبيرة من ألفاظ المصطلحات الزراعية والتجارية والصناعية في اللسان العربي خارج الأصالة العربية، ودخيلة عليها، لأنها عند أهل اللغة عُرّبت عن ألسنة العجم أصحاب الحضارات، لأن العرب كانوا بدواً رحّلاً. وهذا غير صحيح، فالواقع التاريخي يخالف هذه الأقوال، ويعتبرها جزءاً من أجزاء الهجمة الشرسة لحرب كل ما هو عربي في المعتقد والتاريخ، والأرض، والجنس، بل في كل شيء يتصل بالشخصية

(*) باحث سعودي.

العربية، وأهم مقومات الشخصية الإنسانية لغتها التي بها تبين وتصفح، لذلك كانت هدفاً رئيسياً لهذه الحروب الشرسة، لتفريغ العرب من كل مقومات إنسانيتها، لذلك لجأوا لتفريغ لسانها من كل ما يرتبط به من رقي فكري، لأن الرقي الفكري يرتكز أساساً على الرقي المعنوي، فإذا فُرْغت الأمة من لسانها جَهِلت وجُهِّلت، وإذا جَهِلت ماتت وهي لاتزال تسير على الأرض، لهذا كان تركيزهم على اللسان العربي بجعل كل شيء فيه أعجي معرَّب.

صحيح إن الاختلاط والاحتكاك يؤدي إلى حدوث تفاعلات بين لغات الأمم، ومعلوم أن مثل تلك الاحتكاكات تولد ألفاظاً جديدة في هذه اللغة أو تلك، والأخذ والعطاء ليس عيباً بين اللغات، ولا يعتبر دليلاً على وجود نقص في اللغة الآخذة، ولا دليلاً على وجود ضعف في تفكير الناطقين بها، إذ كل لغة مهما بلغت في نموها وسعتها وكمالها لابد لها أن تأخذ من غيرها وأن تطور مفرداتها.

ليس هناك من لغة حية كانت أو ميتة انفردت بذاتها ولم تأخذ من غيرها حتى العربية، أخذت وأعطت قبل الإسلام وبعده، فالأخذ والعطاء من العربية يعتبر قانوناً تفرضه خصوصية عالمية معتقدها، لذلك وجدنا أنها طعّمت الكثير من اللغات بمادة لغوية غزيرة، وكذلك هي أخذت ما احتاجت إليه بحكم تلك العالمية، كالفارسية واليونانية والتركية وغيرها من اللغات لكن هذا لا يعني أن كل ما قيل بتعريبه من العربية، هو فعلاً كذلك، لأنا: (لو راجعنا أكثر أقوال العلماء في تلك الألفاظ التي حكموا بتعريبها، لوجدنا أنهم قد أخطأوا في تشخيص الكثير منها، لسبب بسيط جداً هو أنهم لم يتمكنوا من الوقوف على أصولها لعدم معرفة أكثرهم باللغات الأعجمية، قد يكون تمكن العارفين منهم بالفارسية من تشخيص بعض ما عرب منها، غير أن منهم من زاد عليها وبالغ فيها، بصورة أدخل فيما عرب منها ما لم يكن منها، بل أدخل ألفاظاً عربية شمالية وجنوبية أصيلة في عروبته ما في طائفة

معربات الفارسية، مع أنها جاهلية عربية قديمة وردت في نصوص المسند، ومثل هذا الخلط في تغيير الحقائق وسلب الحقوق أمر يرفضه منهج البحث العلمي السليم، وإذا كان قد وقع وجرى تعميمه قديماً والتسليم به لأسباب معلومة فإنا لا نتصور قبوله في زمننا هذا زمن تطور منهج البحث العلمي لأن العمل العلمي يقوم على فكرة البحث عن الحقائق والطرق السليمة الموصلة إليها، وهذا يفرض على الباحث التريث وترك الاستعجال في إصدار الأحكام الناقصة.. فالادعاء – مثلاً – أن الكثير من الألفاظ الواردة في القرآن الكريم أو أمهات معاجم ومصادر العربية كالتي تتعلق ببعض الأمور الدينية أو التجارية أو الزراعية أو الصناعية أصلها إما عبري أو سرياني أو آرامي أو فارسي.. إلخ. ادعاء غير صحيح، حتى لو اعتبرناها كذلك، وجدنا أنه تدحض ادعاءهم، لأنها جميعاً ستعود للأصل الذي يطلق عليها علماء الأجناس واللغات: الأصل السامي، وهذا يعني أن أكثرها يشترك في أكثر الألفاظ والمسميات، فكيف إن قلنا إن السريانية وأخواتها هي لهجات تفرعت من العربية القديمة في زمن توحّد اللسان العربي وتفرقه، وشواهد الدراسات الميدانية التي تمت في مواقع أصحاب تلك اللهجات في جنوب جزيرة العرب – حديثاً – تؤكد حقيقة تفرعها من العربية القديمة إبان فترات التشتت والتمزق... ثم عن العربية التي اتخذها علماء اللغة القدامى معياراً للحكم على أن هذا اللفظ عربي أصيل وذاك معرب، لم يكن صحيحاً لأن اللغة التي بني عليها هذا المعيار لم تكن تمثل كل عربيات جزيرة العرب، لكونها ناقصة، حتى وإن قالوا إنها لا تمثل لسان القرآن الكريم، قلنا لهم إن عربية القرآن نفسه هي ليست لساناً واحداً لكونها تمثل كل ألسنة جزيرة العرب شمالها وجنوبها وشرقها وغربها لقوله تعالى ﴿بلسان عربي مبين﴾ أي أن كل ألسنة العرب هي داخلة في لسان القرآن الكريم والموجود فيما وضعتموه من معاجم ومصادر لا يمثل إلا ألسنة ست قبائل من قبائل قلب جزيرة العرب فقط، في حين نجد القرآن الكريم قد تحدث عن قبائل عاد وثمود ومدين

وغيرها من القبائل التي كانت تمثل ألسنتها العربية القديمة جداً، بل وذكره لها يعني أن شيئاً من ألفاظ ومسميات تلك العربية القديمة وردت في لسان القرآن الكريم، وكذلك تحدث عن الكثير من لهجات جنوب وشرق وغرب وشمال جزيرة العرب، وهذا كله يشير إلى أن ألسنتها قد وردت في القرآن الكريم، ولكنه لا يعني أنه لم يكن معروفاً في بعض جزيرة العرب الذين كانوا موجودين حين نزل القرآن الكريم، ولكنه لا يعني أنه لم يكن عربياً لمخالفته لهم – إن خالفهم – بل هو عربي لكون كل تلك القبائل عربية، ومنها تناسل من كانوا موجودين حين النزول أو بعده باعتراف الجميع.. وهذا كله يعني وجوب تتبع كل ما جاء – إن أمكن – في الألسن العربية جميعها.. بل ويشير هذا إلى هشاشة حجج المبالغين في وجود كثرة المغربيات في عربية القرآن، بحجة أن أصولها ترجع إلى أصول أعجمية، لأنا وجدنا الكثير من تلك الألفاظ والمسميات التي قالوا بتعريبها، وجدنا لها جذوراً وأصولاً عربية في أماكن متفرقة من جزيرة العرب، بل وجدنا الكثير منها لاتزال متداولة في ألسنة الكثير من قبائل جنوب جزيرة العرب، في الكثير من المواقع التي لم يصل إليها أحد عبر كل القرون الماضية، لذلك لا نستغرب إن وجدنا بعض الباحثين يضع تلك التأصيلات اللغوية في باب المعربات في قفص الاتهام، لأن الكثير من أولئك المؤصلين كانت تعوزهم وسائل البحث اللغوي من وثائقه التاريخية الأصيلة، لهذا نجدهم يعمدون إلى تحكيم حسهم وملكتهم اللغوية عند الحكم على اللغة إن كانت عربية أو أعجمية.

فكلمة: (طست) يصرون على تعريبها وعجمتها، رغم أن الكثير يعارض هذه العجمة والتعريب، ويصر على عروبتها، منهم الجوهري صاحب الصحاح، نجده يعيد كلمة (طشت) إلى أصل لسان قومها الناطقين بها بداية، فيقول (إن طست عربية.. أصلها «الطس» بلغة طيئ أبدلت إحدى السينين تاء للاستثقال فإذا جمعت أو صغرت ردت سينها، لأنك فصلت

بينهما بألف أوْ ياء، فقلت طسّاس أو طسيس)[1]. بل نجد صاحب القاموس المحيط يعيد اللفظة إلى مادتها اللغوية[2] التي أخذت منها – أصالة – وهي (ط س ت) ومع هذا كله بقي الكثير منهم على إصرار بأن [طشت] معربة أعجمية من (الفارسية) عربت عن كلمة [طشت] لذلك عابوا المطرزي حيث قال في المغرب: (الطشت مؤنثة، أعجمية لما عرفت أنها معربة، إنما الأعجمية لفظ [طشت]) وكذلك لم يصب في قوله: (والطس تعريبها، لأن الطس مرخم الطست كما أن طش مرخم طشت[3].. إنه تفسير هش! بل عجيب أن يبقى قولهم هذا مسلم به، لأن العربية لم تفلس حروفها من حرف الشين حتى يصبح وجوده بها دليلاً على عجمتها، إن نطقت بالسين دل على تعريبها وإن نطقت بالشين فهي أعجمية لأنها في الحالتين ليست عربية، نطقت بالسين أو بالشين.

منطق غريب والأغرب منه التسليم لهم لأنهم لا يملكون حجة لما يدعونه، ولا يعلمون كل ألسنة العرب، ولو علموه ما قالوه وحسبوه علماً، بل هو سخف، لأنهم لم يسمعوا كل ألسنة شمال جزيرة العرب ولم يعلموا شيئاً من لهجات جنوبها، فلو أنهم فعلوا لما قالوا ما ادعوه باطلاً.. ليتهم وصلوا جنوب جزيرة العرب! فلو فعلوا لكانوا زاروا المواقع التي كانت تتمركز بها قبائل طيئ قبل رحيلها إلى شمال وخارج جزيرتها قبل آلاف السنين، ولسمعوا أهل مواقع جبال العبادل والغمر وبني معين والنظير وغيرهم أنهم كانوا ينطقون – وإلى الآن – كلمة الطس هكذا (تشت)، ولسمعوا بعضاً من المواقع القريبة منهم كالقيوس وجبال القهر ينطقونها (الطشت) ومثلهم جبال الريث وهروب وما حولهم.. أما إن اتجهت شمالاً فستجد أهل جبال (فيفاء) وبني مالك ينطقون (الطس) هكذا (تست)، فهل صحيح بعد هذا الطس معربة أو أعجمية.. وهذا يعني أن معاييرهم التي ضبطوا عليها بيان المعرب من العربي لم تكن صحيحة لأنها لا تثبت عند التدقيق والتمحيص فمعيار أن

حرف (الزاي) لا يأتي بعد حرف الدال كلام غير صحيح لأن الكثير من قبائل جنوب جزيرة العرب لازالوا إلى الآن ينطقون نوعاً من (الآس) هكذا (الهذر)، وعلى هذا يكون حكمهم السابق غير صحيح، لأنه ناقص الاستقصاء، كذلك يقولون إن (اللام والراء) لا يجتمعان إلا في بعض الكلمات القليلة، وعلى هذا تكون الكلمات التي تأتي على ذلك هي معربة، وحجته أنه قليل، والقليل لا يشكل دليلاً على وروده في لسان العرب، وهذا غير صحيح، لأن القلة ليست دليلاً على النفي، بل هي دليل على وجود الكثرة وإن لم يُعلم ذلك في موقعك، لعلمه غيرك في موقعه.. إذاً فالمعربون لم تكن أحكامهم مبنية على منهج علمي صحيح، لأنهم لم يكن لديهم علم بكل لغات العرب، لذلك كانت أحكامهم في المعرب والأعجمي غير صحيحة، لأنها لا تثبت عند مناقشتها وتحليلها، فقولهم – مثلاً –: (إن وجود الأقسام الأعجمية في اللسان العربي هو على ثلاثة أقسام: قسم غيرته العربية وألحقته بكلامها فحكمه حكم أبنية الأسماء العربية الوضع نحو درهم وبهرج، وقسم غيرته ولم تلحقه بأبنية كلامها فلا يعتبر فيه ما اعتبر في سابقه، وقسم تركوه غير مفيد)[4].

ترى ماذا بقي بعد ذلك؟!! كل شيء جرى على اللسان العربي هو دخيل أعجمي ليس فيه شيء يثبت أنه أصيل فيها، حتى ما تعارفوا واصطلحوا على وضعه، هم آخذوه من أمة العجم.. ألم تكن لديهم قدرة لوضع دلالات لما تعارفوا على تسميته؟! إذن فالعرب أمة طارئة، لأن كل شيء فيها طارئ، حتى لسانها ليس به ما يؤكد أصالته!! هجمة شرسة لتجريد الأمة حتى من مقومات أصالتها، حرب منظمة، والغريب أنها مضت – ولازالت – كما خطط لها، مضت من دون أن يقف أمامها أحد، بل على العكس استقبلت بالترحاب والاستسلام، حتى وصلت لقمة ما خططت له!! ألا وهو إضعاف الأمة.. تمزيقها.. تعطيل معتقدها، بإضعاف التمسك بقرآنها الذي يحمل معتقدها.. بدءاً بالتشكيك في أصول مفرداته التي نزل بها، حتى

معانيه التي تشير إلى أنه لسان عربي، وليس بأعجمي لم تسلم.. لذلك راحوا يخلخلون حججه بضرب بناها وأسسها، بدعوى أنها ليست أصيلة في عروبتها، لأنها قامت على أسس أعجمية، وضعاً.. واشتقاقاً.. وصياغة، لذلك قالوا بمثل تلك الأقسام وغيرها مما ادعوه وخططوا له ليتسنى لهم بعد ذلك تفريغ اللسان العربي من أي محتوى يؤكد تلك الأصالة المدعاة في نظرهم سواء كان ذلك في دلالات المسميات الحضارية ومصطلحاتها، أو في نفس المواد اللغوية واشتقاقاتها، هي عندهم دخيلة أعجمية.. والغريب أنا رحنا نجاريهم ونتعاون معهم في تثبيت ما يريدون تثبيته، دون أن نمحص وندقق فيما قالوا، بل – للأسف – ذهب الكثير منا يشرعن ما قالوه حتى دون أن يسأل لِمَ فعلوا هذا؟ كما رأينا في لفظتي «طشت، ودرهم» وكذلك مهرجان.. وغيرها.. إلخ، وعلى ذلك قس كما في كلمة (آجور) التي حكموا عليها بالفارسية.. هكذا حتى دون أن يشيروا إلى الأسس التي انبنى عليها حكمهم رغم أن كل كتب التاريخ والآثار تقول: (إن المنقبين عثروا على لبن جاهلي في أماكن متعددة من جزيرة العرب، وكذلك عثروا على الطابوق – الآجر –)(5).. وإذا كان الفراعنة والسومريون والآشوريون والبابليون قد استعملوه منذ أقدم الأزمنة.. فلِمَ نصوا على أنه فارسي فقط؟ الآن من قال بفارسيته – الجواليقي – كان لا يعرف من شعوب الدنيا إلا فارس؟.. ولِمَ نص على تعريبها في العربية ولم ينص عليها في غير العربية؟ فإذا كانوا قد فعلوا ذلك لأنهم لم يكونوا من أصحاب الحضارات.. فهذا غير صحيح!! لأن للعرب كانت حضارات متعددة في أماكن متفرقة من جزيرتهم، لاسيما في جنوبها. وقد شهد التاريخ أنها كانت أرقى وأعلى درجة من حضارات من سموهم بالساميين(6).. صروحها لازالت شامخة إلى الآن، بل ولازال أصحاب مواقع تلك الحضارات يبنون بمادة الآجر إلى الآن وينطقونها (آجر، وآجور) والبعض منهم ينطقها حسب لهجة موقعه (ناجور) بقلب الهمزة الأولى (نون) وهو شائع في جنوب الجزيرة العربية إلى الآن.. فهل هذا يعني

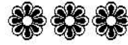
أن شعوب جنوب جزيرة العرب نقلوها قبل خمسة آلاف سنة إلى ألسنتهم وعربوها، كما في حضارات معين ومن قبلهم؟ لا أظن أن ذلك صحيحاً لأن علماء الآثار يرفضون ذلك ويعللون رفضهم بعدة أسباب أهمها: «بعد لهجات جنوب جزيرة العرب عن مواطن أهل العجمة.. ثم برقي المتكلمين بتلك اللهجات وتقدمهم الحضاري، وهذا وغيره كان يمنعهم من فعل ذلك(7)، لذلك كانوا يبتكرون لأنفسهم الكثير من الأشياء وأسمائها، فكان طبيعياً أن تكون أسماء تلك الأشياء بلغة الصانعين لها(8) وهذا يعني أن كلمة (آجر) في العربية هي ليست معربة من الفارسية، بل هي عربية جنوبية، لأنا وجدنا هذه اللفظة منقوشة في الكثير من النصوص الجنوبية، التي نقشت بالمسند بلسان كاتبيها في تلك الأزمنة(9)، ومما يؤكد عربية جنوبيتها - أيضاً - أن الآلة التي كان الطيّانون يستخدمونها لعمل اللبن والآجور هي آلة يمانية لغة وصناعة كما ذكر علماء الآثار، وكانت تسمى (المِسْجة)(10) أو المسحة..

.. وبعد هذا كله ألا يفرض علينا أمننا القومي، وقبله معتقدنا الديني أن نتحرك لحماية لساننا الذي يحدد ملامح شخصيتنا بين الأمم؟ ألا نتحرك لإعادة وغربلة كل ما فعلته وأشاعته تلك الهجمات الشرسة نحو لغتنا وتنقيتها من كل ما ألصق بها؟ ألا نخرج بشيء من هذه الجلسات، على الأقل بنتيجة ترضي شيئاً من طموحاتنا نحو أجيالنا القادمة، لأن الرغبات موجودة، والتقنيات التي تعين على البحث وتسهل مهامه لم تكن متوفرة كما هي في عصرنا الحاضر، والمال والعقول متوفرة والحمد لله.

إذاً فلا ينقصنا إلا العزم والتخلص من عقدة الخوف التي تلاحقنا في كل شيء وفي كل مكان.

الهوامش

1) **تحقيق المعرب، لابن كمال باشا، ص** 134.
2) **القاموس المحيط** 2/22.
3) **ابن كمال باشا، ص** 60.
4) **المزهر** 1/269 **وما بعدها**.
5) **جواد علي – المفصل** – 8/700.
6) **جواد علي – المفصل** – 8/700.
7) **جواد علي – المفصل** – 8/700.
8) **المرجع السابق** 8/23.
9) **المرجع السابق** 8/23.
10) **المرجع السابق** 8/23.



القواميس والمعاجم اللغوية في الفكر العربي الإسلامي

دراسة في النشأة والتطور

عبدالله علي الفضلي(*)

التعريفات العلمية الشاملة للمعاجم:

كان للعرب دور كبير مشهود في تطوير الدراسات اللغوية والمعاجم والقواميس على أسس علمية منذ القرن الأول الهجري فقد ساهم رواد البحث اللغوي بدءاً بأبي الأسود الدؤلي ت 69هـ/689م ومروراً بالخليل بن أحمد الفراهيدي (100-170هـ/ 718-787م) وتلميذه سيبويه (ت 180هـ/797م) وأبي الفتح عثمان بن جني (ت 392هـ/1002م) وغيرهم ممن ساهموا في خدمة اللغة العربية بل وفي تطوير البحث اللغوي حيث أتوا بنظريات دقيقة ودراسات وصفية، بدأ علماء الغرب في اكتشاف بعضها بعد العلماء العرب المسلمين بأكثر ن عشرة قرون.

(*) أستاذ/ ناقد/ المغرب.

ما المعجم ؟ ومتى عرف معناه الاصطلاحي ؟

المعجم كتاب يضم أكبر عدد من مفردات اللغة مقرونة بشرحها وتفسير معانيها على أن تكون المواد مرتبة ترتيباً خاصاً، إما على حروف الهجاء، أو الموضوع. والمعجم الكامل هو الذي يضم كل كلمة في اللغة العربية مصحوبة بشرح معناها واشتقاقها وطريقة نطقها وشواهد تبين مواضع استعمالها.

ولا يطلق المعجم على غير هذا، فإذا جمعنا كل ألفاظ اللغة في كتاب ولم نصحبها بالمعاني فإنه لا يسمى معجماً، وكذلك لا يسمى معجماً إذا وضعنا فيه كلمات معدودة مشروحة، بل لابد وأن يكون المعجم كما عرفناه ووصفناه.

ولا ندري على وجه اليقين متى أطلقت كلمة «معجم» في اللغة العربية على هذه الكتب التي ترمي إلى جمع اللغة، ويمكن تتبع البدايات الأولى لهذه الكلمة من خلال المصادر المتوافرة التي يمكن أن تلقي أضواءً على هذا الموضوع.

قال ابن جني «اعلم أن «ع ج م» إنما وقعت في كلام العرب للإبهام والإخفاء وضد البيان والإفصاح، فالعُجمة الحُبسة في اللسان، ومن ذلك رجل أعجم وامرأة عجماء إذا كانا لا يفصحان ولا يبينان كلامهما.

والأعجم الأخرس أيضاً، والعجم والعجمي غير العرب لعدم إبانتهم أصلاً ثم أطلق عليهم هذا اللقب ولو أفصحوا وأبانوا. واستعجم القراءة لم يقدر عليها لغلبة النعاس. والعجماء البهيمة، لأنها لا توضح عما في نفسها. فَحلٌ أعجم يهدر في شقشقة لا ثقب لها فهي في شدقة ولا يخرج الصوت منها.

واتصل بهذا المعنى الصمت لما فيه من عدم الإبانة، فقيل استعجم الرجل سكت واستعجمت الدار عن جواب سائلها.

والموج الأعجم الذي لا يتنفس فلا ينضح ماء ولا يسمع له صوت.

وانتهى هذا الاتجاه بقولهم باب مُعْجم مُقفَل.

والعُجْمة هي الصخرة الصلبة تنبت في الوادي، والعُجومة الناقة الشديدة القوية على السير. ومع الصلابة والقوة يأتي الابتلاء والاحتمال فَعَجم فلاناً زاره وعجمت العودَ: عضضته لتعرف صلابته من رخاوته، والعواجم الأسنان وهي أداة العجم. وإذا قيل: أعجمت الكلام فإن معناه أوضحته وبينته، وكذلك أعجمت الكتاب أي أزلت عنه استعجامه.

وسميت المعاجم باسم آخر لا شك ولا غموض فيه، هو القواميس «مفردها قاموس» وأتاها هذا الاسم من تسمية معجم الفيروزآبادي بالقاموس المحيط. أي الواسع الشامل، فلما كثر تداول هذا المعجم في أيدي المتأخرين قصروا جهودهم عليه، اكتفوا بتسميته بالقاموس ثم اشتهر هذا الاستعمال حتى أصبح مرادفاً لكلمة معجم لغوي، وأطلق على جميع المعاجم اللغوية الأخرى المتقدمة والمتأخرة.

نبذة تاريخية:

متى عرفت كلمة المعجم ؟

لا نعلم على وجه الدقة متى أطلق المعجم على هذا الاستعمال، ولكن الذي نعلمه أن أول من استعمل الكلمة هم رجال الحديث، وأول ما عُرِف كان في القرن الثالث. فقد جاء في صحيح الإمام البخاري عنوان من تعبيره وقوله وهو باب تسمية من سمِّيٍ من أهل بدر في الجامع الذي وضعه أبو

عبدالله على حروف المعجم والجامع هو أحد كتب البخاري (ويريد بأبي عبدالله نفسه وللبخاري التاريخ الكبير) رتب فيه أسماء الرجال على حروف المعجم مبتدئاً بالمحمدين وأول كتاب أطلق عليه اسم المعجم، هو معجم الصحابة لأبي يعلي أحمد بن علي بن المثنى بن يحيى بن عيسى بن هلال التميمي الموصلي الحافظ محدث الجزيرة، وقد ولد سنة 210هـ وتوفي سنة 307هـ وسمى كتابيه اللذين ألفهما في أسماء الصحابة (المعجم الكبير والمعجم الصغير ثم كثر إطلاقه واستعماله بين ما ألفه في الحديث وعنهم أخذه اللغويون).

جاء في مقدمة كتاب كشف الظنون لحاجي خليفة (في حديث أبي ذر رضي الله عنه قال: يا رسول الله أي كتاب أنزله الله على آدم عليه السلام؟ قال: كتاب المعجم. قلت: أي كتاب المعجم؟ قال: أ ب ت ث ج. قلت: يا رسول الله كم حرفاً؟ قال: تسعة وعشرون حرفاً).

ولعل إطلاق المعجم على الفهرس الذي يضم اللغة المشروحة المبوبة المرتبة ترتيباً خاصاً كان لأسباب أقربها أن الإعجام يزيل اللبس ويوضح المبهم وأن الكلمات تتألف من حروف المعجم.

متى بدأت المعاجم ومن هي الأمم التي سبقت في تأليفها ؟ وهل عرف العرب المعجم قبل غيرهم من الأمم ؟

لا شك أن العرب لم يكونوا أول من ابتكر تأليف المعاجم بل سبقتهم أمم بقرون قليلة مثل الآشوريين والصينيين واليونان(*).

فالآشوريون اهتموا باللغة ومفرداتها وقواعدها، وعرفوا المعاجم قبل العرب بأكثر من ألف سنة، فقد ابتكروا معاجم خاصة بلغتهم ذات ترتيب

(*) قبل الإسلام.

يغاير ما عرف عند العرب من ترتيب، فالآشوريون خافوا على لغتهم أن تضيع، فصنعوا معاجم دعتهم إليها الضرورة عندما تركوا نظام الكتابة الرمزية القديمة واستبدلوا به نظام الإشارات المقطعية أو الألفبائية ذات القيم الصوتية.

ولكن مرور الزمن أبهم عليهم معرفة النظام الجديد، فجمعوا مسارد (قوائم) وعرفوها بطريقتهم القديمة، وأعانهم على ذلك أن لغتهم السومرية القديمة لم تكن قد انمحت بعد لأن الكهنة كانوا يستعملونها في شعائرهم الدينية، جمعوا ألفاظها في مسارد محفورة على قوالب الطين، وأودعوها مكتبة آشور بانيبال الكبيرة التي كانت بقصر (قويو نجيك) في نينوى (668-625 قبل الميلاد) وقد وصل إليها الكشف العلمي فصارت مصدراً صحيحاً لتاريخ الآشوريين.

وعلى بعض الأقوال التي أيدتها الكشوف العلمية الأخيرة أن الآشوريين هم العرب القدماء، فإذا صح هذا فإن أسلاف العرب الأقدمين هم من أوائل من ابتكروا المعجم أو كانوا أول المبتكرين في هذا السبيل.

وعرف الصينيون المعاجم قبل العرب، ولديهم منها طائفة صالحة أقدمها معجم اسمه (يوبيان) Yu Pien وألفه كويي وانج Ku Te Wang وطبع سنة 530 بعد الميلاد. ثم معجم آخر اسمه شوفان Shwo Wan تأليف هونشن Hu-shin وطبع سنة 150 قبل الميلاد، وهما أساس معاجم الصين واليابان.

وعرف اليونان المعجم قبل العرب أيضاً، وذكر أتنيوس Athenacus خمسة وثلاثين مؤلفاً زعموا أنها قد تكون معجمات، وقيل: (زعموا) لأن هذه الكتب جميعها مفقودة، ومن الصعب البت في أنها معجمات، ولكن الثابت مما وصل إلى الخلف من المخطوطات التي قام علماء أوروبا بطبع أكثرها أن

اليونان وضعوا معاجم، بعضها على الحروف الأبجدية، وأكثر من وضعوا هذه المعجمات من علماء جامعة الإسكندرية في عهد البطالسة وبعدهم، وكان بعض هذه المعاجم خاصاً مقصوراً على مفردات بعض الخطباء أو المفردات الواردة في كتب أفلاطون الفلسفية أو الخطباء الأتيكيين العشرة، أو كتب أبقراط الطبية، وبعضها لغوي.

وأقدم المعاجم أو الكتب اللغوية في اليونانية – واللاتينية أيضاً – كانت مجموعة من الغريب من الألفاظ والعبارات، وكانت مقصورة على مؤلف أو كتاب.

وأقدم المعجمات اليونانية القديمة معجم يوليوس بولكس Yulius Polluxوهو كالمخصص لابن سيده، مرتب على المعاني والموضوعات، ومعجم هلاديوس Helladius السكندري، وكان في القرن الرابع الميلادي.

وأقرب هذه المعاجم شبهاً بالمعجم العصري: معجم فاليريوس فيرلكس Valerius Flaccus وكان في عهد الإمبراطور أغسطس – وفي أيامه ولد سيدنا المسيح عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم – وعنوانه (في معاني الألفاظ) ومايزال موجزه باقياً حتى الآن.

وألف هزيشيوس السكندري Hesyehius في القرن الرابع الميلادي معجم اللهجات والمحليات ومعجم ما اتفق لفظه واختلف معناه لامونيوس السكندري Ammonius. ووضع أريون الطبي Arion of thebts وهو من أهل طيبة في مصر وقد عاش بين 390 و460 بعد الميلاد ألف معجماً في الاشتقاق وقد طبعه أحد العلماء في ليبزج سنة 1820م.

هذا بعض ما عرف من تاريخ تأليف المعجمات في الأمم غير العربية.

أما العرب في عصورهم الجاهلية فلم يعرفوا المعاجم لأنهم كانوا أمة

أمية ولم تكن حاجتهم داعية إلى تأليف معجم حتى جاء الإسلام فدعت الحاجة إلى أن يسألوا عن معاني الكلمات ذات الاصطلاح الجديد كما كانوا يسألون عن بعض الكلمات التي استغلق عليهم فهم معناها.

دوافع وعوامل وأسباب تأليف المعجمات العربية:

في البداية كان هناك سببان رئيسيان للاهتمام بتأليف وإنشاء المعاجم اللغوية الأول العامل القومي العربي الإسلامي حيث نشأة الثقافة العربية نفسها فالقواميس اللغوية التي تؤدي وظيفتها في الفكر القومي العربي الإسلامي هي في نفس الوقت جزء من هذا الفكر تتأثر بكل العوامل التي تؤثر فيه وكان العرب يهتمون بلغتهم اهتماماً شديداً(*) وهناك شواهد تاريخية كثيرة على أن اللغة العربية كانت بالنسبة للعرب أمراً يعتزون به ويحرصون على نقائه وينتقصون من يخطئ فيها أو يخرج على أصول الاستعمال المتبعة فيها.

والعامل الثاني هو عامل ديني عندما جاء الإسلام ازداد الاهتمام باللغة العربية، واكتسب بعداً جديداً وهو البعد الديني لأن القرآن والحديث النبوي هما المصدر الأساسي لهذا الدين جاءا باللغة العربية ولعل هذا البعد الجديد كان أبعد أثراً في نمو الثقافة العربية والإسلامية بصفة عامة حيث نشأت القواميس اللغوية وتطورت في كنف هذه الثقافة وعلى هداها وقد ظهر اهتمام جديد بتنمية الفكر العربي بين المسلمين غير العرب الذين دخلوا في هذا الدين أمة بعد أمة وشعباً بعد شعب لاسيما أن كثيراً من هؤلاء المسلمين قد اتخذوا اللغة العربية لغة أساسية أو شبه أساسية بدلاً للغتهم الأولى أو معها بل إن هؤلاء المسلمين غير العرب قد أسهموا في وضع القواميس العربية وقدموا في ذلك جهوداً بارزة.

(*) بعد ظهور الإسلام وبدء حركة التدوين.

وقد اتسعت الثقافة العربية الإسلامية اتساعاً كبيراً، وكانت تقوم في أول الأمر على الدراسات الدينية والعربية، بما فيها علوم التفسير والحديث والفقه والأصول والتوحيد، والنحو والصرف والعروض والأدب والبلاغة والنقد. ثم امتدت فغطت الفلسفة والمنطق وعلوم الطب والطبيعة على اختلاف أنواعها وأصبحت بعد فترة غير طويلة ثقافة متكاملة تغطي كل نواحي الدراسة والبحث والمعرفة في وقتها.

ومن الطبيعي أن الثقافة بهذه السعة، وعلى هذا المستوى من النمو والتطوير لابد أن تواجه مشكلات البحث، وأن ينشئ أصحابها الأدوات التي تذلل هذه المشكلات. وقد كان البحث في دلالات المفردات العربية والطريقة الصحيحة لنطقها، والاستخدامات المتعددة لها، من أول الأمور التي اهتم بها علماء العربية هذا فضلاً عن حصر المفردات العربية نفسها. وظهرت القواميس الأولى لخدمة الحاجات الأساسية، وعبر عن ذلك أصحاب هذه المعاجم المبكرة في المقدمات التي صدروا بها تآليفهم.

وقد بقيت هذه الحاجات الأساسية عاملاً دائماً في ظهور القواميس العربية من بعد، ولكن حاجات أخرى متنوعة صحبتها أو أضيفت إليها كلما اتسعت الثقافة وازدادت حاجات البحث، فقد ازداد الاهتمام مثلاً بمعرفة الاستعمالات الأدبية للمفردات العربية ومعانيها البلاغية وظهرت لذلك عدة قواميس ومراجع لغوية يمكن إلحاقها بالقواميس. واهتم آخرون بتحديد أمهات المعاني في المواد اللغوية لتكون مقياساً في تطور الدلالات وتعددها داخل المادة الواحدة واهتم غيرها بتحديد المفردات الداخلية في اللغة العربية وجمعوا عديداً من القواميس والمراجع اللغوية لخدمة هذه الحاجة ولما انتشر اللحن والخطأ بين المتكلمين بالعربية تخصص بعض العلماء في جمع هذا اللحن وتنظيمه في قواميس ومراجع لغوية تحذيراً منه أو تصحيحاً له. إذن

أهم المعاجم التي ظهرت لتلبية الحاجات الأساسية كانت معاجم معانٍ لغوية ومعاجم دلالات لغوية ومعاجم مفردات دخيلة.

1) ومن أمثلة القواميس التي ظهرت للبحث في دلالات المفردات العربية والطريقة الصحيحة لنطقها والاستخدامات المتعددة لها هو قاموس (**العين**) للخليل بن أحمد (ت 786م) و(**جمهرة اللغة**) لابن دريد (ت 933م) و(**تهذيب اللغة**) للأزهري (ت 980م).

2) وفيما يتعلق بقواميس المعاني والدلالات اللغوية والمفردات الدخيلة ظهر قاموس (**الصحاح**) للجوهري (ت 1003) و(**المحكم**) لابن سيده (ت 1069م) و(**العباب**) للصاغاني (ت 1252م) و(**لسان العرب**) لابن منظور (ت 1312م) و(**القاموس**) للفيروزآبادي (ت 1415م) و(**المحيط**) للبستاني (ت 1883م) و(**أقرب الموارد**) للشرتوني (ت 1912م).

3) أما القواميس التي تناولت واهتمت بمعرفة الاستعمالات الأدبية للمفردات العربية ومعانيها البلاغية كان أول النماذج لهذه الحاجة هو قاموس (أساس البلاغة) للزمخشري (ت 1124م) الذي بين دلالة الكلمة وكيف يكون استعمالها (دلالة لغوية ودلالة بلاغية) فهو غير قاموس أساسي كامل ولا يحصر اللغة العربية كاملة بل يبين المعاني البلاغية للمفردات.

4) أما العلماء الذين اهتموا بتحديد أمهات المعاني في المواد اللغوية فقد مثلها معجم (مقاييس اللغة) لابن فارس من القرن العاشر الميلادي.

5) وهناك من العلماء من اهتم بتحديد المفردات الداخلية في اللغة العربية وجمعوا عديداً من القواميس والمراجع اللغوية لخدمة هذه الحاجة وكان أول النماذج لهذه الحاجة الإضافية هو كتاب (المُعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم) للجواليقي (ت 1144م).

وهناك ثلاث حاجات إضافية لكل منها قيمة وظيفية هامة فهي تخدم

مواقف هامة في البنية الثقافية وقد ظهرت هذه الحاجات منذ وقت مبكر في الفكر العربي وكان لابد من الاستجابة لها في اللغة العربية التي وصلت لهذه الدرجة من النضج والانتشار، وتمثلت الحاجة الأولى في تلك القواميس والمراجع اللغوية التي تكون اللغة العربية طرفاً فيها مع لغة أخرى أو أكثر فقد التقت هذه اللغة بعدة لغات (قواميس ثنائية اللغة).

واحتاج الباحثون إلى تبادل الترجمة بينها وبين العربية أخذاً وعطاءً ومن هذه اللغات العبرية والسريانية والفارسية والتركية.

ومن بواكير النماذج لهذه الحاجة الإضافية معجم (**السامي في الأسامي**) للميداني (توفى 1124م) و**معجم عربي فارسي للزمخشري**.

أما الحاجة الثانية لظهور هذه القواميس فقد تمثلت في قواميس المفردات والاستخدامات المألوفة والشائعة فقد أدرك اللغويون وأصحاب المعاجم في الثقافة العربية أن المفردات الغربية والمواد النادرة والاستعمالات الخاصة تشغل في اللغة العربية قدراً غير قليل. ومنها أن هناك من المؤلفين اللغويين كان يأتي إلى أحد القواميس الأساسية الشاملة فيختصره أو يختار منه.

وأول النماذج لهذا الاتجاه هو ما فعله محمد بن الحسن الزبيدي (ت 989م) حيث اختصر معجم العين للخليل بن أحمد (ت 786م) وأصبحت بعد ذلك سنة متبعة تمت مرات عديدة بالنسبة لصحاح الجوهري (ت 1002م) و(**مختار الصحاح**) للرازي (توفى 1261م) و(**القاموس المحيط**) للفيروزآبادي (توى 1415م).

أما الاتجاه الثاني فقد اهتم بمجال معين من مجالات العلوم فيقوم بجمع المفردات التي يكثر ترددها والاستخدامات الشائعة في مجاله، وأول

النماذج لهذا الاتجاه الإنشائي هو قاموس (**المُغرب في ترتيب المعرب**) للمطرزي (ت 1213م) وكان هذا المؤلف أحد علماء الحنفية فجمع هذا القاموس المختصر خدمة للحاجات الشائعة ولاسيما بين علماء الأحناف ويساويه في هذه الناحية قاموس (**المصباح المنير**) للفيومي (ت 1368م) وقد سار في هذا الاتجاه في العصر الحديث (**المعجم الوسيط**) الذي أصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة في مجلدين بين عامي 1960-1961م(*).

وهناك اتجاهات متعددة سلكها العلماء في وضع القواميس التي تستجيب لمعالجة المفردات التي وردت في القرآن والحديث.

من بواكير النماذج في هذا الاتجاه (المفردات في غريب القرآن) للراغب الأصفهاني (ت 1109م)، و(الفائق في غريب الحديث والأثر) للزمخشري (ت 1124م)، ومنها أيضاً (المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم) الذي وضعه محمد فؤاد عبدالباقي عام 1936م.

ومن العوامل الإضافية التي أدت إلى تأليف المعجمات العربية ما يلي:

كان القصد من تأليف المعاجم وكتب اللغة هو حراسة القرآن الكريم من أن يقتحمه خطأ في النطق أو الفهم وحراسة اللغة العربية من أن يقتحم حرمها دخيل لا ترضى عنه العربية وصيانة هذه الثروة من الضياع بموت العلماء ومن يحتج بلغتهم، فكما أن كتابة المصحف الكريم كانت بسبب استمرار القتل في الصحابة حفظة القرآن الكريم والخشية من أن يضيع شيء منه فكذلك دونت اللغة العربية بواسطة المعجمات والكتب اللغوية خشية من أن تضيع بعض موادها.

والسبب الأول الذي دعا العلماء إلى العناية باللغة العربية هو فهم

(*) سيأتي الحديث عنه لاحقاً.

القرآن الكريم، وفهم القرآن الكريم لا يتأتى إلا إذا عرفنا كلماته، حيث تضمن القرآن الكريم كثيراً من الغريب والنوادر، وكثيراً من الألفاظ التي استُغلقت معانيها على الصحابة من العرب كعمر بن الخطاب وعبدالله بن عباس حيث لم يقع لعمر معنى الأبَّا في قوله تعالى (وفاكة وأبًّا) ولابن عباس معنى كلمة (فاطر).

وكان العرب يستعينون بالشعر وكلام العرب لبيان معاني القرآن وكانوا يحرصون على أن يستوعبوا من كلام العرب كثيراً حتى يستطيعوا بهذه المصادر أن يفسروا ألفاظ القرآن الكريم ومن ثم يفهمون معاني آيات الله البينات، وكان أول اتجاه للعناية اللغوية هو رغبة دينية محضة ولهذا نسب إلى ابن عباس (**كتاب غريب القرآن**).

ولعل هذا السبب الذي حمل النحويين أن يعنوا بالنحو ليبعدوا عن اللسان الخطأ في تلاوة القرآن الكريم فحرسوه بالقواعد النحوية.

ومن العوامل والدوافع التي دعت إلى تأليف كتب اللغة والمعجمات هو كثرة الأمم ذات الألسنة غير العربية التي دخلت في الإسلام واتخذت العربية لغتها. وخشي العلماء أن يدخل القرآن ما ليس من كلام العرب فأقاموا من أنفسهم حراساً على العربية يحفظونها ويبعدون عنها الدخيل.

البدايات الأولى لطبيعة المعاجم العربية:

يعد ابن عباس أول من حمل راية المعجم العربي فقد وقف على لغات العرب وأسرارها ودلالات مفرداتها ومعرفة غريبها ونوادرها وعلى أشعار العرب وخطبهم وأمثالهم وقد أعانه علمه الواسع باللغة العربية أن يفسر لسائليه كلمات اللغة العربية تفسيراً لغوياً دقيقاً وينسب إلى ابن عباس كتاب غريب القرآن وكان مفسراً لغوياً عالماً بأسرار اللغة واقفاً على مفرداتها

ومعاني هذه اللغات. وقد وضع ابن عباس نواة المعجم العربي سواء في غريب القرآن أو التفسير الأكبر.

وإلى جانب ابن عباس ظهر رجل آخر سار على نهج ابن عباس هو آبان بن تغلب بن رياح الجريري مولى بني جرير وكنيته أبو أميمة وقد (توفي سنة 141هـ) وكان قارئاً فقيهاً ولغوياً وكان إماماً عظيم المنزلة.

وإذا كان ابن عباس ثم أبان بن تغلب صنعا (نواة) المعجم والتأليف اللغوي وكانا من الفاتحين الرواد، فإن الخليل بن أحمد الفراهيدي يعد بحق أول من صنف (معجماً) جديداً بهذا الاسم، لأنه جمع ألفاظ اللغة وشرح معانيها ورتبها علمياً.

وإذا كان الخليل مسبوقاً عن بعض الأمم في هذا السبيل فإن من الحق أن نذكر أنه لم يك مقلداً أحداً أو ناهجاً على طريق سابق، بل كان مبتكراً ومخترعاً في الفكرة والمنهج والترتيب، ومعجمه معجم حق، أما المعاجم التي عرفت في اليونان والصين وعند الآشوريين فتعد معاجم خاصة لا عامة لا تصل إلى مرتبة كاتب الخليل وفوق هذا لم يقصد أحد من مؤلفي تلك المعجمات – باستثناء الصين – إلى حصر اللغة وشرح كل ما استطاع من مفرداتها كما صنع الخليل.

وكان العرب هم أول من وضعوا معجمات كاملة دقيقة مستوعبة، وأول من وضعوا معجمات من أصحاب اللغات الحية، وأول من اشتغلوا باللغة وعلومها وفنونها، واستوعبوا كل ذلك أجمل استيعاب، فألفوا معاجم أسماء الرجال والنساء، وسموها كتب الطبقات، وأفردوا لكل طائفة طبقة، فهناك طبقة النحاة، واللغويين وطبقة القراء وطبقة المحدثين وطبقة الأدباء والشعراء والكتاب والعلماء والصوفية والخطاطين والحفاظ والصحابة والتابعين والمفسرين والأطباء والحكماء والفقهاء والأولياء والرواة والخواص والمتكلمين

والمتحدثين والنساك والنسابين والفرسان والحنفية والشافعية والحنابلة والمالكية وغير ذلك مما يتصل بهذا اللون من المعاجم كما ألفوا معاجم في أسماء البلدان والغريب في القرآن والحديث والنوادر والفقه والحديث واللغات والمعرب والدخيل والهمز ولغات القبائل والحيوان والنبات والإنسان ولحن العامة ولحن الخاصة والاشتقاق وطبقات الخيل والفحول ومعاجم اللغة.

وقد اتسع نطاق التأليف اللغوي وتعددت أنواع المعجمات على مر الزمن وأصبح لكل فن معجم بل صار للفن الواحد معجمات.

تنوع المعاجم اللغوية:

المعاجم أو المراجع اللغوية متنوعة بتنوع الاهتمامات اللغوية وكلمة معجم هي المقابل العربي لكلمة Dictionary الإنجليزية المشتقة من Dictio اللاتينية والتي تعني الكلمة أو العبارة، ويعرف معجم shorter oxford English dictionary المعجم بأنه الكتاب الذي تناول مفردات لغة ما، حيث يبين طريقة كتابة هذه المفردات وطريقة نطقها، ومعانيها واستخداماتها ومرادفاتها واشتقاقها وتاريخها، أو بعض هذه الجوانب على الأقل. وإذا كانت الموسوعات تهتم بالموضوعات فإن المعجمات إنما تهتم في الأساس بالكلمات والمفردات وترد هذه المفردات وفقاً لترتيب معين وعادة ما يكون هجائياً، وهناك بعض الكلمات الإنجليزية المرادفة لكلمة Dictionary مثل Glossary, Vocabulary, Lexico أما في العربية فإن كلمة قاموس التي استخدمت في عنوان أحد المعاجم القديمة (القاموس المحيط) فقد أصبحت علماً على هذه الفئة من الأوعية المرجعية حيث تستعمل الآن تبادلياً مع كلمة (معجم).

والمعاجم بكل أنواعها من أهم أدوات الخدمة المرجعية السريعة

ولأغراض هذا العرض الموجز نقسم المعاجم إلى فئتين رئيسيتين، المعاجم أحادية اللغة والمعاجم متعددة اللغات أو معاجم الترجمة، وتنقسم الفئة الأولى بدورها إلى:

أ) معاجم المفردات.

ب) معاجم المعاني.

ج) معاجم النطق.

د) معاجم الألفاظ العامية.

هـ) معاجم التعبيرات والاستعمالات.

و) معاجم النصوص.

ز) معاجم المختصرات والأسماء الاستهلالية.

ح) معاجم الدخيل والمستعار.

ط) معاجم الألفاظ المهجورة.

ي) المعاجم المعيارية.

أما الفئة الثانية فنقسمها إلى:

أ) المعاجم الشاملة.

ب) المعاجم المتخصصة.

التبويب والتجنيس في المعاجم اللغوية العربية:

معاجم المفردات:

التراث العربي غني بالمعجمات بوجه عام والمعجمات اللغوية بوجه خاص، وقد مرت طرق ترتيب مداخل المعجمات اللغوية العربية بعدة مراحل

بدأت بالترتيب الصوتي أو وفق مخارج الحروف كما هو الحال في كتاب (العين) للخليل بن أحمد الفراهيدي، ثم الترتيب وفقاً للحرف الأخير مثل (الصحاح) للجوهري و(لسان العرب) لابن منظور (والقاموس المحيط) للفيروزآبادي، والترتيب وفقاً للحرف الأول كما هو الحال في (أساس البلاغة) للزمخشري، ثم محاولات إعادة ترتيب بعض المعجمات القديمة مثل (القاموس المحيط)، و(مختار الصحاح)، و(لسان العرب)، وأخيراً المحاولات الجارية على ساحة صناعة المعجمات العربية المعاصرة وخاصة في لبنان والرامية لترتيب المداخل وفق الحرف الأول مع مراعاة حروف الكلمة كاملة دون تجريد.

ومن أشهر معاجم المفردات العربية المتداولة الآن:

1) الصحاح في اللغة - أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري / تحقيق أحمد عبدالغفور عطار. القاهرة 1950م 6 مج.

وهو من أوائل المعاجم الهجائية العربية حيث ابتدع مؤلفه ما يعرف بطريقة التقفية أي الاعتداد بالحرف الأخير من المدخل إذ تتوالى المداخل في هذا الحرف كما تتوالى القوافي في القصيدة ووفقاً لهذا النظام يقسم الجوهري معجمه إلى 28 باباً أي بعد حروف الهجاء ثم يجزئ كل باب إلى 28 فصلاً وكل من الأبواب والفصول يحكمها النسق الهجائي والباب لأواخر المدخل والفصل لأوائلها. فباب الباء يشتمل على كل المداخل المنتهية بالباء وترتب المداخل في الباب هجائياً وفقاً للأحرف الأولى (الفصل) مثل أرب، جلب، رقب، ضرب، عقب، كتب، نحب، هرب... إلخ. فإذا كنا نبحث عن كلمة وراق مثلاً فإننا لا نبحث عنها تحت الواو وإنما نجرد الكلمة ونردها إلى أصلها (ورق) ثم نبحث عنها في باب القاف فصل الواو. وكذلك الحال بالنسبة لكلمة مكتبة فلا نبحث عن معانيها تحت الميم وإنما نردها إلى أصلها

(كَتَبَ) ونبحث في باب الباء فصل الكاف، وهكذا..

وعلى الرغم من اقتصار هذا المعجم على الصحيح من الألفاظ فإنه يتسم بالشمول والاستيعاب والحرص على بيان موقف اللفظ والتحقق إذا ما كان اللفظ ضيقاً أو مهجوراً أو من المعرب أو العامي أو المولد.

2) معجم لسان العرب / لابن منظور:

وقد طبع في بيروت عن دار صادر 1968م في 15 مج وهو من أضخم المعاجم العربية التي يهتم بالمفردات اللغوية وأغزرها مادة وأكثرها استطراداً، وهو لا يختلف في ترتيبه عن معجم الصحاح للجوهري.

3) القاموس المحيط / للفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب:

وقد صدر بالقاهرة عن المطبعة التجارية 1938م في 4 مجلدات، هذا المعجم متأثر إلى حد بعيد بصحاح الجوهري ويمتاز بكثافة مادته حيث تفوق على ما جاء في الصحاح ولا تقل عن مواد لسان العرب، فهو يمتاز بتقديم الفصيح والمشهور على النادر والمهجور.

وقد نشأت القواميس اللغوية في الفكر العربي وتطورت في إطار الدوافع وعلى ضوء الحاجات التي مر ذكرها في الفقرات السابقة، وقد تبين أن هناك منهجين مختلفين في تجميع القواميس والمراجع اللغوية في الفكر العربي.

وقد بدأ أول المنهجين قبل الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 786م) أبو القواميس العربية ويتمثل هذا المنهج في خط النوادر والكتيبات التي كان يتناول كل منها موضوعاً ضيقاً وفيه يجمع المؤلف المفردات اللغوية النادرة أو المألوفة حول هذا الموضوع ويأتي بها غالباً في سياق النصوص التي ودت فيها شعراً أو نثراً.

ومن نماذج هذا المنهج كتاب (**فقه اللغة للثعالبي**) (ت 1038) وقد حظي بشهرة بالغة بين الباحثين لأنه اتسع ليشمل كل مفردات اللغة العربية تقريباً، وفي هذا الإطار فقد ظهر كتاب (**المخصص**) لابن سيده (ت 1066) وهو أهم كتاب على الإطلاق وكان ابن سيده عالماً عربياً مسلماً كفيفاً عاش في بلاد الأندلس ووهب كل ذكائه وعبقريته لخدمة اللغة العربية وقواميسها، وقاموسه هذا هو الذي سار على هديه أحدث القواميس في العصر الحديث(*).

ويُخصص في هذا النوع من القواميس موضوع باب مفرد أو باب مركب تحته عدة فصول حسب الحاجة ومن أجل ذلك سميت هذه الطريقة طريقة التبويب.

أما المنهج الثاني فإن الخليل بن أحمد هو أول من فتح الطريق إليه وسار فيه شوطاً من أذكى الأشواط وإن لم يكن أبقاها، حيث ترك الخليل الطريقة المنطقية بأساسها الاستقرائي في تجميع مواد اللغة ومفرداتها (دخيلة ومعربة ومولدة) واصطنع الطريقة الهجائية بأساس رياضي من عنده هو، وفي هذه الحالة تتجانس المفردات والمواد في الحروف المكونة لها ومن أجل ذلك سميت هذه الطريقة طريقة التجنيس وقد عاش هذا المنهج الذي بدأه الخليل منذ حوالي اثنى عشر قرناً حتى الآن.

ولكي نبين الفرق بين المنهجين يمكن إيجاز ذلك كما يلي:

أولاً: أن اللغة العربية يوجد فيها ما يمكن أن يسمى (الأم اللغوية) ثم (المادة اللغوية) ثم (المشتق اللغوي) أو المفرد، فالأصوات الثلاثة مثلاً (العين واللام والباء) تكون أماً لغوية في اللغة العربية وهناك ست صور عقلية رياضية قد توجد عن الاستقراء وقد لا توجد لاجتماع هذه الأصوات الثلاثة

(*) من أمثلة هذا النوع من القواميس ما أصدره عبدالفتاح الصعيدي وحسين يوسف موسى في مدينة القاهرة سنة 1939م تحت عنوان الإفصاح في فقه اللغة.

في اللغة العربية (ع ل ب، ع ب ل، ل ب ع، ب ع ل، ب ل ع) وكل صورة منها تمثل (مادة لغوية) إذا سمعت من العرب، فإذا أخذنا مادة (ل ع ب) فإن لعب لاعب، ملعب، يلاعب كلها مشتقات لغوية أو مفردات من هذه المادة.

ثانياً: ترتيب الحروف في اللغة العربية له صورتان: الأولى: كتابية وهي (أ، ب، ت، ث، ج، ح، خ، د، ذ، ر، ز،....... إلخ ي) والثانية: صوتية وهي (ء، ع، ح، هـ، خ، غ، ق، ك، ج، ش، ض، ص، س، ز، ط، د، ت، ظ، ذ، ث، ل، ن، ف، ب، م، و، ي، أ). ومدارس هذا المنهج بعد ذلك مسماة بأسماء أشهر من عرفوا بها وهي:

أ) مدرسة الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 786م): وتبدأ وحدات التنظيم فيها بالأم اللغوية وهي داخل كل أم ما سُمع عن العرب من المواد اللغوية التي تدخل في نطاق تقلباتها الرياضية وترتب الوحدات فيما بينها أولاً، بحسب عدد الأصوات وطبيعتها، ثم بحسب الهجائية الصوتية التي تمثل مخارج الحروف من الحلق والفم وقد استمرت طريقة هذه المدرسة سائدة حوالي قرنين، حيث جاء الخليل بالأم اللغوية مثل (ر ك ب، ب ر ك، ك ر ب) حينما جمع في هذا القاموس ثلاثة عشر مليون مشتق لغوي من أصل 12 ألف أم لغوية.

ب) مدرسة الجوهري (ت 1003م): وتبدأ وحدات التنظيم فيها بالمادة اللغوية مباشرة وترتب على أساس الهجائية الكتابية المألوفة باعتبار الحرف الأخير من المادة ثم الحرف الأول مثل (ر ك ب)، ثم يبدأ بالحرف الأخير (ب ك ر) وتسمى الأم، ويمكن تشكيلها على 6 صور مختلفة مثل (ب ر ك، ك ر ب، ر ب ك، ك ب ر، ب ك ر، ر ك ب).

ج) مدرسة الزمخشري (ت 1144م): مثل المدرسة الثانية تبدأ وحدات التنظيم فيها بالمادة اللغوية وترتب على أساس الهجائية الكتابية المألوفة ولكن

باعتبار الحرف الأول فالثاني فالثالث من المادة اللغوية، وقد تعاصرت المدارس الثلاث لبعض الوقت ثم سادت المدرسة الثالثة وحدها.

ومن أمثلة هذه المدارس ما ظهر في لبنان في القرن العشرين من قواميس، الأول: بعنوان (**المرجع**)، معجم وسيط علمي لغوي فني مرتب وفق المفرد بحسب لفظه، لعبدالله العلايلي، وذلك عام 1963م. والثاني: بعنوان (**الرائد**)، معجم لغوي عصري ورتبت مفرداته وفقاً لحروفها الأولى ونشرته دار العلم للملايين ببيروت سنة 1965م.

وكان معظم رجال المعاجم يتبع المنهجين أو الطريقتين في التبويب والتجنيس. فابن سيده (ت 1066م) أشهر المعجميين العرب بالأندلس وضع كتابه (**المحكم**) الذي اتبع منهج التجنيس وكتابه (**المخصص**) الذي يسير على منهج التبويب. فالقواميس المبوبة تخدم الباحث حين يريد أن يتحدث أو يكتب في موضوع معين فتمده بكل المفردات المتصلة بموضوعه أو بأهمها وتساعد على الاختيار الدقيق للكلمة الملائمة، وبعبارة أخرى إنها تساعد وتخدم الباحث حين يواجه أحد المعاني ويريد أن يعبر عنه تعبيراً دقيقاً موفقاً. ومن أجل ذلك اشتهرت بين العرب باسم (قواميس المعاني). أي أنها تخدم الباحث حين يواجه أحد المفردات أو الألفاظ. ومن أجل ذلك اشتهرت أيضاً بين العرب باسم معاجم الألفاظ.

وليس هناك فرق واضح بين القواميس المبوبة والقواميس المجنسة في اللغة العربية من حيث المادة المقدمة في كلا النوعين، وإنما الفرق هو في منهج التنظيم. ومع ذلك فقد جرى العرف في اللغات الأخرى وفي اللغة العربية إلى حد ما أن كلمة قاموس Dictionary حين تطلق فإن الذهن ينصرف إلى المعاجم المجنسة أو قواميس الألفاظ.

ويعد قاموس تاج العروس من جواهر القاموس الذي ألفه المرتضى

الزبيري محمد بن محمد وطبع بالقاهرة سنة 1890م هو من أوسع المعاجم العربية حيث يقارب معجم لسان العرب في الحجم ويشتمل على حوالي 120 ألف مادة، ويتخذ من القاموس المحيط أساساً له من حيث الترتيب ويمتاز بذكر المعاني المجازية وإيراد الكلمات العامية. ومن أمثلة المعاجم العربية الحديثة محيط المحيط لبطرس البستاني وقطر المحيط لنفس المؤلف وأقرب الموارد لسعيد الخوري الشرتوني والبستان لعبدالله البستاني والمنجد للويس المعلوف ومعجم متن اللغة لأحمد رضا والمعجم الوسيط لمجمع اللغة العربية بالقاهرة والمعجم الوجيز وهو أحدث ثمار الجهود المتواصلة لمجمع اللغة العربية بالقاهرة وأخيراً المعجم العربي الأساسي الذي أصدرته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

معاجم المعاني:

على عكس معاجم المفردات، فإن معاجم المعاني أو معاجم المترادفات والأضداد تهتم بالأفكار والمفاهيم وتعتبرها الأساس الذي تدور حوله المعالجة. وفي الوقت الذي نلجأ فيه إلى معاجم المفردات بحثاً عن معاني كلمة معينة فإننا نلجأ إلى معاجم المعاني بحثاً عن أنسب الكلمات للتعبير عن أفكار أو معانٍ معينة.

أما القواميس المجنسة فإنها تخدم الباحث حين يواجه أحد المفردات ويريد أن يعرف عنه جانباً أو آخر من الجوانب اللغوية كطريقة نطقه أو اشتقاقه أو استخدامه أو غير ذلك من المعلومات اللغوية أو ما في حكمها.

معاجم الألفاظ الموسوعية:

إن معاجم الألفاظ تقوم بمهمة حصر المفردات في اللغة العربية وترتيبها بالألفاظ نفسها ومشتقاتها ومعانيها، فمثلاً عند البحث عن لفظ ما مثل آلاء فنبحث عن معنى له، وكيف تم اشتقاقه وكيف نظمت مادته.

أما معجم الألفاظ الدخيلة فتحصر مفردات الكلمات الدخيلة على اللغة العربية.

وفيما يتصل بمعاجم المعاني فهي تتناول مستويات معينة من الكلمات وتبين معناها أو نبحث فيها عن معاني كلمات مثل (الديباج).

نماذج من معاجم الألفاظ:

1 - تفصيل آيات القرآن / جول لابوم (مستشرق فرنسي):

وهو عبارة عن كشاف موضوعي لألفاظ القرآن الكريم ترجمه للعربية محمد فؤاد عبدالباقي. يقع في 18 باباً موضوعياً وكل باب يتفرع إلى 354 فصلاً يأخذ الآيات القرآنية ويرتبها بحسب الموضوعات أي ترتيب موضوعي وتحت كل موضوع يذكر الآيات التي تتناول هذا الموضوع مثل الجهاد، أو الزكاة، أو الإنفاق، وعلى سبيل المثال باب التاريخ، باب التبليغ، وتحت كل باب الموضوع وفروعه.

المادة المرجعية:

يذكر اسم السورة – الآية – رقم الآية – اسم الموضوع. وقد قام لابوم بعمل كشاف أو فهرس تفصيلي لأبوابه وفصوله ثم يذكر نوع السورة مكية أم مدنية.

عيوب كشاف لابوم:

1 – لقد جاء بناء الأبواب غير محكم وترتيبها غير دقيق.

2 – بعض الأبواب غير واضحة المعالم أي أن هناك موضوعات أدرجت تحت موضوعات لا صلة لها بها.

3 – التفريع تحت الأبواب غير دقيق.

4 – تكرار بعض الفصول سواء في الباب الواحد أو في أبواب أخرى.

5 – لم يرتب الآيات تحت كل موضوع وإنما كيفما اتفق وكان بالإمكان ترتيبها بحسب ورودها في القرآن الكريم أو بحسب أسبقية النزول.

متى نستخدم هذا المرجع ؟

يتم استخدام هذا المرجع عندما نريد معرفة ما يتصل بموضوع معين في القرآن الكريم مثل الحج، الزواج، الطهارة، العبادات.

2 - المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم:

قام بجمع هذا المعجم محمد فؤاد عبدالباقي في الثلاثينات من القرن الماضي، حيث جمع ألفاظ القرآن الكريم ورتبها ترتيباً هجائياً وأتى بمشتقاتها ورتب المشتقات بحسب أصولها في ترتيب هجائي بحسب الثنائي والثلاثي في ترتيب هجائي دقيق أيضاً وتحت كل مادة مشتقاتها (اللفظية الفعلية والمجرد والمزيد).

المادة المرجعية:

اللفظة – ثم الآية المشتملة على تلك اللفظة ثم رقمها والسورة ورقمها ثم الرمز مكية أو مدنية ك. م مثال:

اللفظة	رقم الصفحة	المادة
آدم	24	آدم

اللفظة	رقم الآية	اسم السورة	رقمها	م. ك
أجلهم	49	البقرة	2	م

ونبحث عن الكلمة تحت أصل اللفظة ومشتقاتها.

أمثلة من المعجم:

اللفظـــة	اسم السورة	رقم السورة	رقم الآية	رمز السورة
أبا: وفاكهة وأبا	عبس	80	31	ك
أبداً: ولن يتمونه أبداً بما قدمت أيديهم	البقرة	2	95	م
خالدين فيها أبداً لهم فيها أزواج مطهرة	النساء	4	57	م

3 - المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي:

قام بإعداده المستشرق الهولندي أ.ي فنسنك مع مستشرقين آخرين ونقله إلى اللغة العربية محمد فؤاد عبدالباقي، وقد نشر في مدينة ليدن في هولندا عام 1936م في 7 مجلدات.

وهو كشاف لألفاظ الحديث النبوي الشريف التي وردت في كتب الحديث الستة – مسند الدارمي – وموطأ مالك – ومسند الإمام أحمد بن حنبل والترمذي ومسلم والبخاري والنسائي، صدر في سبعة مجلدات ضخمة عام 1969م. وقد تناول في هذا المعجم ألفاظ الحديث والألفاظ التي وردت في الحديث مثل إبل أو آدم، ورتبها ترتيباً هجائياً وتحت كل لفظ مشتقاته وتحت كل مشتق يعطي المعلومات عنه. مثال:

أبَرَ: وهم يأبرون النخل ويقال يُلْقِحُون النخلَ.

أبّر: أيما امرئ أبّر نخلةً.

إبرة: فَغَمس فيه إبرةً.

إبريق: جمع أباريق.

المادة المرجعية:

يذكر اللفظ وعقب كل مادة تذكر العبارات التي وردت فيها من أقوال

الرسول صلى الله عليه وسلم + مختصر لاسم المصدر + اسم الكاتب + رقم الباب أو الحديث.

الفرق بين المعاجم اللغوية القديمة والحديثة:

المعاجم أو المراجع اللغوية متنوعة تنوع الاهتمامات اللغوية، وكلمة معجم هي المقابل العربي لكلمة Dictionary والتي تعني الكلمة أو العبارة والمعاجم بكل أنواعها من أهم أدوات الخدمة المرجعية السريعة، وتنقسم المعاجم إلى فئتين رئيسيتين: المعاجم أحادية اللغة، والمعاجم متعددة اللغات بالإضافة إلى معاجم التراجم.

وللمعاجم فن يسير يسير الزمن، وقد خطا خطوات فسيحة في القرنين الأخيرين، وكانت له آثار واضحة في المعاجم الغربية بين إنجليزية وفرنسية وألمانية وروسية.

والمعجم العربي القديم على غزارة مادته وتنوع أساليبه أضحى لا يواجه حاجة العصر ومقتضياته، ففي شروحه غموض وفي تبويبه لبس، وأبى أصحاب المعاجم إلا أن يقفوا باللغة العربية عند حدود زمانية ومكانية فقدت كثيراً من معالم الحياة والتطور.

وما المعجم إلا أداة بحث ومرجع سهل المأخذ فينبغي أن يكون واضحاً دقيقاً مصوراً ما أمكن، محكم التبويب، ومعاجمنا العربية القديمة لا تتمشى في منهجها مع مبادئ فن المعاجم الحديثة، ففي الرجوع إليها عناء ومشقة وفي عرضها حشو واستطراد، ولقد حاول بعض اللغويين منذ أخريات القرن الماضي تدارك هذا النقص، فوضع البستاني محيط المحيط والشرتوني أقرب الموارد والأب لويس معلوف المنجد، متأثرين بالمعاجم الغربية الحديثة وقد قام معجم اللغة العربية بالقاهرة منذ إنشائه عام 1934م

بإصدار ثلاثة معاجم لغوية: المعجم الوجيز وهو مخصص لطلبة المدارس الثانوية وطلبة المرحلة الجامعية الأولى والمعجم الوسيط ويقدم لطلبة الدراسات العليا والباحثين والدارسين.

ثم المعجم الكبير. ويضم المعجم الوسيط كل مفردات اللغة العربية ومعانيها المختلفة، حيث جاء هذا المعجم محكم الترتيب والتبويب وذُللت فيه الصعاب الصرفية والنحوية، ويسرت الشروح وضبطت التعاريف وصورت فيه ما يحتاج توضيحه إلى تصوير، واكتفت من الشواهد بما تدعو إليه الضرورة في غير ما غموض ولا تعقيد. وقد كتبت مفردات هذا المعجم بلغة العصر وروحه، فجاء المعجم دقيقاً في وضوح، غزيراً في يسر، يمت إلى الماضي بصلة وثيقة ويعبر عن الحاضر أصدق تعبير وبرهنت على أن باب الاجتهاد مفتوح في اللغة كما هو مفتوح في الفقه والتشريع، وأن اللغة العربية في آن واحد لغة قديمة وحديثة.

ويشتمل المعجم الوسيط على نحو 30.000 مادة لغوية ومليون كلمة وستمائة صورة ويقع في جزئين كبيرين يحتويان على نحو 1200 صفحة من ثلاثة أعمدة، فهو دون نزاع أوضح وأدق وأضبط وأحكم منهجاً وأحدث طريقة، وهو فوق كل هذا مجدد معاصر يضع ألفاظ القرن العشرين إلى جانب ألفاظ الجاهلية وصدر الإسلام، ويهدم الحدود الزمانية والمكانية التي أقيمت خطأ بين عصور اللغة المختلفة، وفيه ألفاظ حديثة ومصطلحات علمية.

وقد سار المعجم الوسيط على المنهج التالي في ترتيب المفردات:

1 – تقديم الأفعال على الأسماء.

2 – تقديم المجرد على المزيد من الأفعال.

3 – تقديم المعنى الحسي على المعنى الحقيقي والحقيقي على المجازي.

4 – تقديم الفعل اللازم على الفعل المتعدي.

5 – رتبت الأفعال على النحو التالي:

أ) الفعل الثلاثي المجرد:

1 – فَعَلَ يفْعُل، كنصر ينصُر.

2 – فَعَل، يفْعِل، كضرب يضرِب.

3 – فَعَل يفعَل، كفتح يفتح.

4 – فعِلَ يفْعلُ، كمعلم يعلم.

5 – فعل يفْعِلُ، كمشرف يشرف.

6 – فَعِلَ يفعِلُ، كحسب يحسب.

ب) ورتب الفعل المزيد ترتيبات هجائياً على النحو الآتي:

1 – أفعل، كأكرم.

2 – فاعل، كقاتل.

3 – فعّل، ككرم.

ج) الثلاثي المزيد بحرفين:

1 – افتعل، انتصر.

2 – افتعل، اشتق.

3 – انفعل، انكسر.

4 – تفاعل، تشاور.

5 – تفعل، تعلم.

6 – أفعل، أحمر.

هـ) الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف:

1 – استفعل، استغفر.

2 – افْعَوعل، اعشوشب.

3 – أفعال، أحمار.

4 – أفْعوّل، أجلّوَذ.

نماذج لبعض معاجم اللغة العربية وكيفية تنظيمها والرجوع إليها واستخدامها:

1 - معجم (العين) للخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ):

هو أول معجم عربي وأول معجم ألفاظ يرتب المواد بحسب مخارج الأصوات ابتداءً بأصوات أقصى الحلق حتى الشفتين (أولها حرف العين وهو اسم المعجم وأول حرف يخرج من الحلق وآخرها حرف الباء) ويقوم تنظيم المعجم على ثلاثة أسس: الترتيب بحسب مخارج الحروف/ وفكرة التقاليب/ وفكرة الأبنية، فهناك المواد التي تبدأ بحرف العين ثم بالحاء ثم بالهاء... إلخ. وتحت هذا الترتيب الكلمات المكونة من حرفين ثم المسكونة من ثلاثة أحرف، فالرباعية فالخماسية، والثلاثية هي الأكثر استخداماً. لذلك نجد الخليل يستخدم فكرة التقاليب في المواد مقدماً الحرف الأدخل في المخرج فالذي يليه، ولا يأتي إلا بالمستعمل في الكلام العربي وما عداه يهمله.

البحث في هذا المعجم صعب للغاية، إذ يفترض في الباحث أن يعرف مخارج الحروف العربية. فإذا أردنا مثلاً أن نبحث عن مادة (رجع) نجدها في حرف العين لأنها أدخل في المخرج من الجيم والراء ونجدها تحت (عجر) ثم (عرج) ثم (رعج) ثم (رجع).

وقد طبع هذا الكتاب مرتان المرة الأولى في أوائل القرن العشرين

والمرة الثانية في بغداد/ تحقيق الدكتور عبدالله درويش سنة 1967 ثم طبع الجزء الثاني في بغداد/ تحقيق الدكتور إبراهيم السامرائي 1981م.

وقد رتب قاموسه على النحو التالي وفقاً لمخارج الحروف من أدنى الحلق: (ع ح هـ خ غ/ ق ك/ ج ش ض/ ص س ز/ ط د ت/ ظ ذ ث/ ر ل ن/ ف ب م/ و أ ي).

وقد نظمها شعراً أبو الفرج سلمة بن عبدالله المعافري في قوله:

يا سائلي عن حروف العين ... دونكها في رتبة ضمها وزن وإحصاء
العين والحاء ثم الهاء والخاء ... والغين والقاف والكاف أكفاء
والجيم والشين ثم الضاد ... يتبعها صاد وسين وزاي بعد طاء
ومن الدال والتاء ثم الظاء ... متصل بالظاء ذال وتاء بعد هاء
واللام والنون ثم الفاء ... والباء والميم والواو والمهموز والياء

أمثلة من كتاب العين:

عضَة = باب العين والهاء مع الضاد.

عَذَج = باب العين والجيم والذال.

قَعَظَ = باب العين والقاف مع الظاء.

عذَق = باب العين والقاف مع الذال ثم – قَذَع – ذَعقَ.

خَرَعَ = باب العين والخاء مع الراء – وثوب مُخرَّعُ مصبوغُ بالخرِّيع، والخرْوُعُ نجده في خَرَع باب العين فصل الخاء.

كيف يتم الكشف عن الكلمات في قاموس العين:

أ. لابد من النظر إلى الأصل المجرد وحذف حروف الزوائد من حروف

الكلمة، كذلك لابد من النظر إلى الكلمات المعتلة ورد حرف العلة على أصله فمثلاً كلمة (استيطان) أصلها المجرد (و ط ن).

ب. رتب الخليل الأبجدية العربية ترتيباً خاصاً ذكره في مقدمته وهو العين.

ج. يراعى عند البحث عن المعجم التقليبات فيذكر الكلمة ومقلوباتها مثل (ل ع ب، ب ل ع، ع ل ب، ع ب ل).

د. قسم الخليل الكلمات بحسب الكم في كل حرف من ترتيبه السابق وقد اقتضى هذا التقسيم الكمي الأنواع التالية:

أ) الثنائي والمراد به كل ما تكون من حرفين ولو تكررا أو تكرر أحدهما مثل (قد، قدّ، قدقد) ومقلوباتها (د ق – د ق د ق). وعند شرحه للمفردات يذكر كل أصل من هذه الأصول مع مشتقاته فمثلاً يذكر (قدّ – مقدود – أنقدّ).

ب) الثلاثي الصحيح ومقلوباته ومعنى هذا نظرياً استخراج ست مواد من كل أصل ثلاثي، ويمكن الاستعانة بشكل المثلث في استخراج المواد الست مثل (ح ل ب – ب ل ح – ل ب ح – ح ب ل... إلخ).

ج) الثلاثي المعتل مع مقلوباته مثل (وعد، عدا، عاد، عيد، ويدخل في حروف العلة الهمزة).

د) الرباعي والخماسي مثل (جعفر، سفرجل).

المادة المرجعية:

الأم اللغوية – ل ع ب.

المادة اللغوية = لعب، بلع... إلخ.

المشتقات = ملاعب. كما أننا نجد عقل، ولقع، وعلق، ولعق، وقلع، وقعل، ثم يذكر مستعمل أو غير مستعمل.

تهذيب اللغة - للأزهري (ت 370هـ):

وقد سار على نفس الأسلوب الذي سار عليه الخليل في الترتيب الصوتي بحسب مخارج الحروف. أما الفرق بينهما وكذلك أوجه الاتفاق فهي:

أولاً: الاختلاف: اختلفا في حجم المواد اللغوية حيث إن اللغة العربية تطورت وازدادت لأن الفرق بينهما قرنين من الزمن لذلك جاءت مواد تهذيب اللغة أكبر من معجم العين من حيث الكلمات الدخيلة والكلمات الجديدة المولدة ووجد أن معجم العين ينقصه الكثير من المفردات فجاء بها معجم اللغة إذاً الفرق يكمن في مدى السعة من الاستشهادات وذكر الكلمات المستخدمة فقط.

ثانياً: أوجه الاتفاق: اتفقا على طريقة الترتيب على صورة مخارج الحروف، أي أنها الغرض من معجم فقه اللغة هو تخليص اللغة العربية مما أصابها ودخلها من الشوائب والأخطاء.

القاموس المحيط - للفيروزآبادي (ت 729-817هـ):

يهدف هذا القاموس إلى جمع اللغة العربية واستقصائها بما فيها الفصيح والغريب والبسيط فجمع ما في المحكم لابن سيده، ثم يورد المادة موجزة بلا شواهد مهتماً بوضع الأعلام في نهاية كل مادة ويهتم بأسماء النبات والحيوان والمصطلحات الطبية ويشتمل على 60.000 مادة خاصة بالمعاني ومشتقاتها.

الترتيب:

رتب القاموس ألفبائياً وفق أواخر الأصول ثم أوائلها ثم حروف الوسط الأصول.

إذا رُمْت في القاموس كشفاً للفظةٍ

فآخرها للباب والبدء للفصلِ

ولا تعتبر في بدئها وأخيرها مزيداً

ولكن اعتبارك بالأصلِ

المادة المرجعية:

باب الهمزة:	اللفظة	
فصل الهمزة	الإباءة	كعباءة
فصل الباء	بأبأة	

هاجم = هجم = تحت باب الميم فصل الجيم.

ساهم = سهم = باب الميم فصل السين.

1 - قاموس الصحاح للجوهري:

يرمي هذا القاموس إلى تدوين الصحيح من الألفاظ فقط. ويمتاز هذا القاموس بالترتيب الدقيق ويعطي معنى الكلمة ويستشهد على ذلك بثلاثة مصادر: القرآن الكريم – الحديث النبوي – الشعر الذي قاله أشهر شعراء العرب أي أنه يحصر الصحاح من ألفاظ اللغة العربية.

الترتيب:

اتبع المؤلف الترتيب الألفبائي وفقاً لأواخر الأصول على طريقة الباب، الحرف الأخير، والفصل والحرف الأول ثم حروف الوسط الأصول أي أنه مقسم إلى فصول وأبواب.

مثلاً: (ضرب) نجدها في باب الباء فصل الضاد، أي بأواخر المادة بعد تجريدها من الزوائد.

المادة المرجعية:

مثلاً (حَ ضَ ضَ): حَضَضْتُ الرجل على الشيء، أحضه حضاً أي حرضته. ويقال حضٌ والحضضُ وهو دواء معروف.

وفعل انتشر = تحت نشر باب الراء فصل النون بعد تجريدها من الزوائد.

أي أن الجوهري قد أهمل ترتيب الحروف تبعاً للهجاء أو المخارج واعتمد أواخر المفردات.

أمثلة من تاج العروس:

زمج = ز م ج = زمج القربة زمجاً إذا ملأها. وزمج عليهم زمجاً إذا دخل عليهم بلا إذن ولا دعوة فأكل.

شَ ح ج = شحج كجعل وضرب. يشحجُ ويشحجُ شحيجاً وشحّاجاً وشِحْجاناً وتشحاجاً وتشحَّج = شحج الغراب إذا أسنَّ وغَلُظ صوته.

2 - كتاب (لسان العرب) لابن منظور الأفريقي المصري (ت 711هـ):

وهو من أضخم المعاجم العربية مادة ويشتمل معجمه - كما نص المؤلف في المقدمة - على خمسة من أضخم المعاجم العربية هي:

1 - تهذيب اللغة للأزهري.

2 - المحكم لابن سيده.

3 - الصحاح للجوهري.

4 – حواشي بن بري على الصحاح.

5 – النهاية في غريب الحديث لابن الأثير الجزري.

وقد رتب المواد ترتيباً هجائياً بحسب الحرف الأخير من الكلمة، فهو يبدأ بالحروف التي تنتهي بالهمزة فالباء... ويسميها باباً فهناك باب الهمزة والباء والتاء وتحت كل باب فصول مرتبة هجائياً مثل: نصر = باب الراء فصل النون. فإذا أردنا أن نبحث فيه عن معنى كلمة فلابد من معرفة بالتصريف العربي وبأصول الكلمات. فلننظر لكلمة مثل (استكبار) نقوم بتجريدها من الزوائد فتصبح (كبر) ونجد هذه المادة تحت باب الراء فصل الكاف وبعدها نجد معناها ومعانيها المختلفة مع شواهد من الشعر والقرآن الكريم والحديث والأمثال، ونظراً لصعوبة هذا الترتيب الذي يضلل الباحث ويرهقه فقد قام بعض الباحثين بمحاولة إعادة ترتيب مواده بحسب الحروف الهجائية ابتداء بأول حروف الكلمة فثانيها... إلخ.

ومن ذلك محاولة عبدالله الصاوي الذي أخرج الكتاب في خمسة أجزاء ناقصة سنة (1355هـ) ثم قامت دار المعارف بالقاهرة بطبعه والانتهاء من أجزائه سنة 1981م.

3 – معجم (شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل) لشهاب الدين أحمد بن محمد الخفاجي (ت 1061م):

وهو يتناول الألفاظ الدخيلة على اللغة العربية من اللغات الأجنبية وغيَّرها العرب من ناحية البناء. فتشابهت مع الأوزان العربية وكذلك الألفاظ التي دخلت العربية واستقرت فيها دون تغيير في البناء، وقد اعتمد الخفاجي الترتيب الأبجدي باعتبار أول حروف الكلمة الأجنبية سواء أكانت حروف الكلمة أصلية أو مزيدة ابتداء بباب الهمزة فالباء فالتاء إلى آخر حروف المعجم، ولكنه لا يرتب المواد بأي نوع من الترتيب تحت كل باب. فإذا أردنا

أن نبحث عن كلمة معرَّبة أو دخيلة في العربية الفصحى مثل كلمة (مشكاة) سنجدها في باب الميم، ولكي نصل إليها لابد من قراءة الباب كاملاً حتى يتم العثور عليها وكذلك كلمة (أبابيل) في باب الهمزة، وقام بتحقيق هذا الكتاب الشيخ أحمد محمد شاكر وصدر عن مكتبة الحلبي بالقاهرة سنة 1961م.

4 - كتاب (المخصص) لعلي بن إسماعيل بن سيده (ت 458هـ):

وهو من أضخم المعاجم الموضوعية في اللغة العربية حتى الآن، وهو عبارة عن معجم معاني وصدر في مصر سنة (1311هـ) وهذا التأليف المعجمي هو بحسب الموضوعات، ويسميه الأجانب معاجم المجال الدلالي، فهناك الألفاظ الخاصة بالإنسان وبالنبات وبالحيوان وبالجهاد، وفيه أبواب لبعض الموضوعات اللغوية كالأضداد والمترادفات والهمز، ويقع هذا الكتاب في 17 جزءاً كبيراً في 28 باباً ضمت ما حوته الكتب السابقة عليه في هذا المجال ويبدأ (بكتاب خلق الإنسان) ثم النساء، واللباس، والطعام والشراب والخيل والسلاح، وكان يبدأ بتعريف الألفاظ الشائعة التي يتوقف عليها الموضوع كله، ويحاول أن يبدأ في موضوعاته العامة بالأعم فالأخص ويقدم الكليات قبل الجزئيات.

5 - جمهرة اللغة لابن دريد(ت 321هـ):

اتبع الترتيب الهجائي بدلاً من الصوتي وحافظ على مبدأ التقسيم حسب الأبنية وعلى جميع التقاليب في موضوع واحد. حيث اتخذ الأبنية كالثلاثي والرباعي أساساً للترتيب وتحت كل بناء ترتيب المواد هجائياً وفق أصولها.

وقد اتبع ابن دريد وابن فارس (مقاييس اللغة ت 390هـ) طريقة الدوران مع الحروف، بمعنى أن أي حرف لا يليه الهمزة فالباء فالتاء، وإنما

يليه ما بعده في الترتيب الهجائي، فالباب الخاص بحرف الجيم لا يبدأ بالجيم مع الهمزة ثم مع الباء، وإنما يبدأ بالجيم مع الحاء ثم مع الخاء. فأين أجد كلمة مثل (جبّ) عند الجمهرة لابن دريد، لا تجد مشكلة لأنه جمع التقاليب في موضوع واحد ومن ثم يرد اللفظ تحت الباء في «بج» أما ابن فارس فنجده يضع حلاً لهذه المشكلة. لذلك نراه يمضي مع حرف الجيم بادئاً من حجّ + جخّ + جدّ + جذّ إلى أن يصل بالجيم إلى الواو، و(جوّ) فينتقل بعدها إلى الجيم مع الهمزة ثم مع الباء فالتاء وهكذا حتى يصل إلى النقطة التي بدأ من عندها.

وهذان المعجمان يمثلان حلقة وسطى بين مدرسة الخليل والمدرسة التالية من مدارس معاجم الألفاظ في اللغة العربية والتي يمثلها الجوهري (398هـ) في الصحاح وابن منظور (711هـ) في اللسان، والفيروزآبادي (817هـ) في القاموس، والزبيدي (1205هـ) في تاج العروس، فهؤلاء الأربعة يمثلون طوراً جديداً من أطوار التأليف المعجمي وهو طور التحلل من قيود الترتيب التي وضعها الخليل بن أحمد واصطناع الترتيب الهجائي الذي يسهل استعماله والاستفادة منه. ففي هذه المعاجم ترتب المواد ترتيباً هجائياً بعد تجريدها من الزوائد وتتخذ أواخر الكلمات أساساً لهذا الترتيب على اعتبار أن لام الفعل أثبت من فائه. وأن هذه المعاجم قد خصصت لكل حرف من حروف الهجاء باباً من أبوابها وقسمت مادته إلى فصول بحسب أوائل الألفاظ في ترتيب هجائي دقيق. فمثلاً نجد كلمة (جاهد) تحت جهد في باب الدال فصل الجيم وانتصر تحت نصر في باب الراء فصل النون.

قائمة بأهم المصادر التي تم الرجوع إليها أكثر من مرة

1) تاج العروس من جواهر القاموس لمحمد مرتضى الحسيني الزبيدي. تحقيق عبدالستار أحمد فراج. الكويت. مطبعة حكومة الكويت، 1965م.

2) حسين نصار. المعجم العربي نشأته وتطوره. القاهرة. دار مصر للطباعة، 1975م.

3) حشمت قاسم، المكتبة والبحث. القاهرة. مكتب غريب، 1993م.

4) سعد محمد الهجرسي: المراجع العامة: دراسة نظرية نوعية عن القواميس اللغوية ودوائر المعارف. القاهرة مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعي، 1980م.

5) القاموس الجديد: معجم عربي مدرسي ألفبائي، تأليف علي بن هادية وبلحسن البليش. تونس. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1980م.

6) المعجمات العربية: ببليوجرافية شاملة مشروحة، إعداد وجدي رزق غالي، تقديم حسين نصار. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971م.

7) معجم البلدان لشهاب الدين أبي عبدالله ياقوت الحموي الرومي البغدادي، بيروت دار صادر للطباعة والنشر، 1955م.

8) المعجم المفهرس لمعاني القرآن العظيم، إعداد محمد بسام رشدي الزين، إشراف محمد عدنان سالم. بيروت، دار الفكر المعاصر، 1985م

9) المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، تقديم إبراهيم مدكور، القاهرة، مجمع اللغة العربية، 1980م.

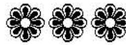
10) معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، تأليف نخبة من اللغويين العرب، بيروت. مكتبة لبنان، 1983م.

11) المنجد في اللغة، لويس المعلوف، بيروت، 1973م.

12) وفيات الأعيان وأنباء الزمان لابن خلكان، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة، 1987م.

13) Encyclopedia of Britanica. ninth edition. New York, 1969. P. 179-193.

14) Encyclopedia of Hornes worth's university مادة Dictionary.



من ملامح علم الفلك في الحضارات القديمة

مصطفى محمد طه(*)

مدخـــل:

حاول بعض مؤرخي العلم، أن يؤرخ للمعرفة العلمية – ومنها بطبيعة الحال علم الفلك – منذ العصر الحجري، وذلك عندما صنع إنسان ذلك العصر أدوات وأسلحة ذات أشكال معينة، وكل ذلك منذ نحو أربعمائة ألف من السنين، مما يدل على أن تفكيراً في شكلها قد سبق صناعتها، وعلى أن صانعها قد فكر في الهدف الذي كان يتغياه. ولا شك من أنه قد حاول وأخفق مرة ومرات، فهي صور بدائية من التجريب، والخطأ والصواب، وعندما عرف الإنسان كيف يجرب ويخطئ ثم يصيب، فإنه قد عرف الطريق إلى حل مشاكله، وبالتالي عرف الطريق إلى العلم[1].

وبعد ذلك تسنّى للإنسان القديم الانتقال من عصر الحجر إلى عصر المعدن، ورفرفت الحضارات على ضفاف الأنهر الكبرى في وادي النيل عند المصريين القدماء، وفيما بين النهرين عند السومريين والبابليين والآشوريين،

(*) ناقد مصري.

وكذا فيما وراء النهر عند الصينيين والهنود، وبالتالي ازدهرت هنا وهناك علوم الفلك والرياضيات والتعدين والحساب وهندسة البناء والطب والتحنيط[2].

ماهية علم الفلك:

كان علم الفلك أقدم علم عرفته البشرية على الإطلاق، وهو يعالج كل ما له علاقة بهذا الكون ومختلف أجرامه من أرض وشمس وقمر ونجوم ومجرّات، ويتضمن دراسة نشوء الأجرام، وتطورها، ونهايتها، كذلك يحاول إيجاد تفسير لقصة بداية الكون ونهايته وموقع الإنسان من الكون... إلى آخره[3]. أليس الله تعالى هو القائل: ﴿قل انظروا ماذا في السموات والأرض﴾ [سورة يونس: آية 101].

علم الفلم [النشأة والتطور]:

ولكل ما سبق يُعد علم الفلك من أقدم العلوم على الإطلاق، فقد كان يعتمد في السابق – أي في العصور القديمة – على المشاهد الذكية من ناحية وعلى الخرافات والأساطير من ناحية أخرى. وكما تؤكد الدراسات التاريخية المقارنة فلقد بدأت أولى الدراسات الفلكية الجادة قبل أربعة آلاف سنة في بلاد ما بين النهرين [العراق القديم] وفي الصين والهند وعند قدماء المصريين[4]. وهنا يبرز تساؤل حيوي مفاده: متى تم تأسيس مفهوم علم الفلك – تاريخياً – على أساس من المنهج العلمي؟!. وللإجابة عن مثل هذا التساؤل، يمكن القول بأن علم الفلك – الذي كان يُعرف قديماً بعلم الهيئة – لم يؤسس على منهج علمي دقيق وقواعد ثابتة إلا في العصر العباسي [132-656هـ = 750-1258م]، شأنه في ذلك شأن سائر فروع المعرفة بعد أن اتسعت حركة النقل والترجمة، إلا أنه من الغريب أن أول كتاب قد تُرجم في علم الفلك لم يكن في العصر العباسي، بل كان في العصر الأموي

[41-132هـ = 661-750م]، وذلك قبل زوال الدولة الأموية بسبع سنين، أي في سنة [125هـ] ولعله كان كتاب «عرض مفتاح النجوم» للفلكي الإغريقي هرمس(5).

ولهذا السبب، يمكن القول بأن علم الفلك مهما اختلفت تسمياته، يعتبر ولا ريب، أقدم علم عرفته البشرية – كما ألمحنا سابقاً – بل قد يكون هو أول اهتمام للإنسان بعد أن نجح بتأمين قوته اليومي(6). ولعل الذي يضفي على هذه الحقيقة التاريخية، نوعاً من الموضوعية، هو أننا لا نعرف حتى اليوم من هم أول من رصد الكواكب وميّزها عن النجوم الثابتة، ومع ذلك فإن ثمة آراء تذهب إلى أن السومريين هم أول من رصد حركة الكواكب بشكل منظم، وكان ذلك في الألف الرابع قبل الميلاد، وتعود أهمية هذه الأرصاد المبكرة إلى أن السومريين هم من أقدم الشعوب التي عرفت الكتابة، ولهذا تعتبر كتاباتهم في علم الفلك من أقدم الأرصاد الفلكية المحفوظة(7).

وفي ضوء هذه المعطيات، يعتبر السومريون ومن تلاهم من شعوب في بلاد بابل، بمثابة المعلمين الأوائل في علم الفلك، وتأثيرهم مازال ملحوظاً إلى اليوم، فهو أقدم الشعوب المؤرخ لها، التي جمعت النجوم في كوكبات، وهم أول من وضع خارطة للنجوم في مسرى الشمس والقمر في المنطقة، التي نسميها اليوم الزودياك zodiac، أو منطقة البروج، كما أن السومريين قد عرفوا تقسيم السنة الشمسية والقمرية(8).

وإذا كان هربرت سبنسر يرى أن في جمع الشواهد للوصول إلى النتائج التي تدل على أن العلم – كالأدب – قد بدأ بالكهنة، واستمد أصوله من المشاهدات الفلكية، التي كانت تحدد مواقيت المحافل الدينية، ثم حُفظ في كنف المعابد ونُقل عبر الأجيال باعتباره جزءاً من التراث الديني، فإننا لا نستطيع الجزم برأي في هذا المضمار، وذلك لأن البدايات لا تمكننا من

معرفتها، فيجوز أن يكون العلم – شأنه في ذلك شأن المدنية بصفة عامة – قد بدأ مع الزراعة، وربما يكون الدافع لنشأة علم الفلك هو حساب جني المحصول والفصول، الذي يستدعي مشاهدة النجوم، وإنشاء التقويم ثم تقدم الفلك بالملاحة[9].

إن الآثار التي خلفها الإنسان قبل عصر الكتابة، تدل على مبلغ استغلاله للطبيعة، لذلك لا يسعنا إلا أن نفترض من خلال الحقائق والآثار المكتشفة من معدات، وأدوات، بأن إنسان العصور القديمة لم يكن سلبياً في مواقفه من الطبيعة، بل استلهم منها بداية المعرفة، وبالتالي تحول إلى الإنتاج والإبداع ليحصل من جديد على معرفة جديدة، وأن المعلومات التي دُونت بعد فترة طويلة من الزمن ليست حصيلة عصر معين، بل هي نتاج خبرات الإنسان ومحاولاته عبر آلاف السنين، إذ لا يعقل أن تصل المعرفة مع بداية تدوين الإنسان لمعلومات من دون مقدمات، قد بقيت بعد عملية التدوين[10].

من هنا نرى أن بداية علم الفلك – ربما كانت – في قياس الزمن بحركات الأجرام السماوية وكلمة «مقياس» نفسها: في اللغة الإنجليزية measure وكلمة شهر «month» – بل ربما كانت كلمة إنسان «man» أيضاً، وهو الذي يقوم بالقياس، إن كل هذه الكلمات ترتد – بغير شك – إلى أصل لغوي معناه القمر «moon»، ذلك لأن الناس قد قاسوا الزمن بدورات القمر قبل قياسه بالأعوام بزمن طويل، فالشمس – مثلها في ذلك مثل الأب – لم تستكشف إلا في وقت متأخر نسبياً[11].

وفي التحليل الأخير، يمكن القول بأن علم الفلك astronomy، يعتبر من أقدم العلوم الرياضية التجريبية، وهو العلم الذي يدرس الأجرام السماوية والظواهر الكونية المختلفة، دراسة علمية منظمة، ويشكل في الوصول إلى ما هو عليه اليوم سلسلة متعددة الحلقات طويلة، ساهمت فيها

الحضارات القديمة والحضارة الإسلامية والحضارة الغربية بنسب مختلفة، والحضارة الغربية وإن تبوأت اليوم المكانة الرفيعة بفضل الثورة الصناعية والاكتشافات الحديثة إلا أن علم الفلك الإسلامي تحديداً قد ازدهر ازدهاراً فائقاً إبان عصور التألق الحضاري الإسلامي(12).

علم الفلك في الحضارة المصرية القديمة:

في البداية يمكننا الذهاب وبكل الموضوعية، إلى أن المعارف التي وصلت إلينا من تراث حضارة مصر القديمة، تشير بوضوح إلى مدى ما بلغت هذه الحضارة في ميادين العلم، حيث ترك المصريون القدماء معارفهم مكتوبة على ورق البردي، وتكشف هذه المعلومات على الرغم من قلتها، عن تقدم علمي كبير في ميدان علم الفلك وغيره من العلوم(13)، حيث كان معظم علماء مصر من الكهنة، وذلك لأنهم بعيدون عن صخب الحياة وضجيجها، يتمتعون بما في الهياكل من راحة وطمأنينة، فكانوا هم الذين وضعوا أسس العلوم المصرية رغم ما كان في عقائدهم من خرافات(14).

وفي هذا السياق يعتبر نهر النيل ولا ريب في ذلك بمثابة عامل حيوي، ساعد على ارتقاء شتى العلوم، وفي مقدمتها علم الفلك، حيث رأى القوم – أن المصريين القدماء – في هذا التطابق الزمني على مر السنين أوضح دليل على ما بين فيضان النهر وظهور النجم من صلة لا تنفصم عراها، فقد كان ظهور نجم الشعري إيذاناً ببدء العام الجديد، وكانت فوق ذلك رفيقاً دائماً للشمس، التي كانت حركاتها في السماء أساس التقويم، وهو أدق من التقويم القمري(15).

ومن هنا يمكن القول، بأن النجوم قد دخلت في دائرة التفكير التأثيري على حياة البشر، وذلك بسبب ما لوحظ من حركات الشعري اليمانية sorius إحدى النجوم السبعة في كوكبة الكلب الأكبر camis major وقد كان هذا

النجم يختفي من السماء في أوائل شهر يونيو «حزيران» ثم يعود إلى الظهور في جهة الشرق حوالي منتصف شهر يوليو «تموز» قبل شروق الشمس ببضع دقائق، ويتفق موعد عودته للظهور مع مبدأ زمن فيضان النيل في مصر الوسطى أي مع أهم حادث في العام، وهو الحادث الذي قد يكون أو ما حُدد به طول السنة في تاريخ العالم كله(16)، وكذا برع المصريون القدماء في قياس الوقت والزمن ووضع التقاويم.

إن السطور السابقة – على قلتها – تبلور لنا إلى حد ما ملامح المعطيات الفلكية لحضارة مصر القديمة، ولا ريب في أن هذه المعطيات، ذات طابع علمي دقيق – رغم قدمها السحيق – وذلك لأنها لازالت إلى الآن معترف بصحتها من المنظور التاريخي العلمي البحت، لدى جميع الأوساط العلمية والأكاديمية على المستوى الكوني، فضلاً عن أنها تعتبر بمثابة أصول علم الفلك، سواء القديم أو الحديث، الذي وُلد على يد العالم البولندي كوبرنيق [1473-1543م]، الذي لُقّب بأبو علم الفلك الحديث(17).

علم الفلك في حضارة سومر:

عند الحديث عن علم الفلك لدى السومريين، لابد لنا أولاً أن نعرف من هم هؤلاء القوم الذين شادوا أول حضارة على أرض وادي الرافدين الخالدة؟! وفي هذا الإطار الحضاري – ونحن نسعى لتقديم إجابة علمية عن مثل هذا التساؤل – نرى بأنه ليس في وسعنا رغم ما قام به العلماء من بحوث ودراسات، أن نعرف إلى أية سلالة من السلالات البشرية ينتمي هؤلاء السومريون، أو حتى أي طريق سلكوه حتى دخلوا بلاد سومر(18).

ولقد كان أساس الثقافة السومرية، هي تربة الأرض، التي أخصبها فيضان النهرين – أي نهري دجلة والفرات – السنوي، وهو الفيضان الناشئ من سقوط الأمطار الشتوية(19)، ومعنى ذلك أن الثقافة السومرية – وفقاً

لتصور ول ديورانت – هي ثقافة بدائية، وفي هذا الصدد يقول: «ولقد كانت هذه الثقافة ثقافة بدائية من نواح كثيرة»[20].

وفيما يتعلق بالمعطيات السومرية في إطار علم الفلك، فقد كان لديهم تقويم لا نعرف متى نشأ ولا أين نشأ، وتقسم السنة بمقتضاه إلى اثني عشر شهراً قمرياً يزيدونها شهراً في كل ثلاثة أعوام أو أربعة، حتى يتفق تقويمهم هذا مع فصول السنة ومع منزل الشمس، وكانت كل مدينة تسمي هذه الأشهر بأسماء خاصة[21].

علم الفلك في حضارة بابل وآشور:

ينقسم سكان ما بين النهرين (أرض الجزيرة وغيرها) الأقدمين، قسمان هما: الكلدانيون وعاصمتهم بابل على نهر الفرات، والآشوريون وعاصمتهم نينوي على نهر دجلة. وينقسم تاريخهم إلى أربعة على النحو التالي:

العصر الأول: هو عصر الإمبراطورية الكلدانية الأولى، ويبدأ منذ أربعة آلاف سنة قبل الميلاد، وينتهي في القرن الثالث عشر قبل الميلاد.

العصر الثاني: هو عصر الإمبراطورية الآشورية الأولى، من عهد غير معلوم إلى ألف سنة قبل الميلاد.

العصر الثالث: هو عصر الإمبراطورية الآشورية الثانية، منذ ألف سنة قبل الميلاد، إلى سنة 625 ق.م.

العصر الرابع: عصر الإمبراطورية الكلدانية الثانية من سنة 533-625 ق.م[22].

ولذا تعتبر حضارة بابل بمثابة امتداد طبيعي لحضارة سومر على أرض وادي الرافدين، وتشير الألواح البابلية إلى مبلغ التطور، الذي حدث في الرياضيات والفلك، وإلى مقدرة إنسان وادي الرافدين على الانتقال من

التجربة والعمل إلى التجريد والنظر، ومن المعلومات الجزئية المتناثرة إلى تنظيم هذه المعلومات وتبويبها، تشهد بذلك المعرفة الرياضية والجداول الفلكية، التي سجلت الأرصاد للكواكب والنجوم في القبة السماوية[23]. إن التراث الفلكي البابلي المعروف اليوم من خلال الوثائق التاريخية يطلعنا على تصور أهل بابل للسماء وكأنها سبع طبقات، وفي كل طبقة أحد النيرين والكواكب الخمسة المتحيرة حسب قدر أبعادها عن الأرض[24].

وفي التحليل الأخير، يمكن الذهاب إلى القول بأن علوم الكلدانيين والآشوريين، إنما تتلخص في بضع معلومات فلكية ورياضية، وفي مجموعة مشوشة من التنجيم والسحر، ومعلومات بسيطة عن أصول الأشياء وسنوجز الكلام على ما عرفناه عن هذه المعلومات من خلال ما تركه كتاب العهد القديم، ومما وصلنا من صحف الآجر، التي كانت بدور الكتب الآشورية. وسنرى من ذلك أن ما بلغته مجهودات رجال العلم الحديث عظيم جداً بالنسبة إلى ما وصل إليه أولئك الناس في تلك العصور القديمة. وعلى أية حال لا يصح أن يغيب عن الأذهان أن فتح الطريق الجديد أصعب كثيراً من سلوك الطريق المفتوح المهد، وأن ما وفقت إليه أيدينا من روائع الاكتشافات ما كان ليتم لولا ما كان عليه ذلك الشعب الساذج من النشاط والعمل وحب التنقيب، حتى أنه عندما تجلّت له السماء صافية ونجومها زاهية متألقة، أخذ يغوص في أعماقها ليهتدي إلى النظام العام، الذي يسيّر هذا العالم[25].

علم الفلك في حضارة الصين القديمة:

تشير الدلائل الآثارية التي وصلت إلينا بخصوص وضعية علم الفلك من الصين القديمة، بل الصينيين القدماء، قد برعوا في مراقبة الأجرام السماوية، واستطاعوا التنبؤ عن الخسوف والكسوف. وذلك قبل أربعة آلاف سنة. وقد بذل الصينيون القدماء جهوداً متميزة في تصميم الأبنية بحيث

يمكن قياس التغيرات في مواقع الشمس والقمر والكواكب، مما يدل على معرفة فريدة وثرية في علم الفلك[26].

علم الفلك في الحضارة الهندية القديمة:

تعتبر حضارة الهند القديمة بمثابة صفحة حيوية من صفحات تاريخ العلم، على المستوى الكوني قاطبة، وفيما يتعلق بإسهام هذه الحضارة في إطار علم الفلك، فإننا نرى أن الدراسات الفلكية عند الهنود القدماء، قد تميزت بسيطرة الأساطير العديدة حول الحركة في الكون، شأنهم في ذلك شأن بقية الحضارات القديمة الأخرى، إلا أن اهتمامهم بالرصد الفلكي يعود لبضعة آلاف من السنين، وهو ما تشير إليه رسالة فلكية هندية وهي رسالة «براهماسقوطا سدانتا Siddhanta Brahmasputa» التي وضعها براهما غبتا Brahma Gupta في عام 628م، وهي تضم عدداً من الجداول الفلكية عن حركة الأجرام السماوية ليست حقيقية، بل هي ظاهرية، نتيجة دوران الأرض حول محورها، وقد تميزت الرسائل الهندية بطريقة خاصة في الحساب عُرفت باسم «مذهب السندهند» في مطلع الدولة العباسية[27].

علم الفلك في حضارة إيران القديمة:

يكاد اسم الإيرانيون أن يطابق كلمة أريون، وتؤكد المعطيات العلمية لحضارة إيران بأن هؤلاء القوم قد عبدوا أيام بداوتهم الأولى السماوات والنور والنار والهواء والمطر، الذي يهب الحياة ولعنوا الجفاف والظلمة، وكانت السماء مفضلة في نظام تعدد الآلة هذا، حيث أطلق على الشمس «عين السماء»، وعلى البرق «ابن السماء»، وكانت آلهة النور، في هذا الدين البدائي، في معركة مستمرة مع آلهة الظلمة، وقد أعان البشر آلهة النور من خلال الصلوات والقرابين[28].

وفي الحقيقة إن دخول الشمس والسماء في عبادة الإيرانيين القدماء، إنما يدل دلالة أكيدة على أن القوم لديهم معارف فلكية، حتى وإن بدت للباحث المعاصر على أنها من المنظور العلمي معارف أولية ذات طابع بدائي. ولذا يمكن القول بأن الدراسات التاريخية المقارنة، تؤكد بأن المصنف الوحيد في الفلك عند الفرس، والذي عُرف باسم «زيج الشهريار»، قد بدأ توقيته في عام 632م – أي عام انتقال الرسول صلى الله عليه وسلم – إلى الرفيق الأعلى، إبان عهد يزدجرد الثالث، ولم يعرف الفرس مصنفاً غيره في الفلك، ويرى البعض أنه يعتمد على الأرصاد والجداول الهندية[29].

علم الفلك في الحضارة الإغريقية:

بدأ الإغريق مثل غيرهم من الشعوب بنقل ما عرفته الحضارات السابقة في علم الفلك، وبخاصة إبداع أهل بابل والمصريين، وبعد ذلك قدموا إنجازات فلكية يُشهد لها[30]، وربما كان طاليس أول من حاول العثور على إجابات لأسئلة دقيقة تطور عنها العلم والفلسفة حول جوهر الأشياء، الذي يختفي وراء الظاهر، وماهية الأشياء ومما صنعت وكيف تظهر إلى حيِّز الوجود ثم تتغير وتفنى[31].

ولم يكن طاليس هو العالم الإغريقي الوحيد الذي أسهم في تطوير علم الفلك الإغريقي، بل إن هنالك علماء آخرون أنجبتهم هذه الحضارة في إطار الإبداع الفلكي، ولعل أبرزهم أريستارخوس الساموسي، الذي لم يكن له أتباع في فرضه، أي اعتباره أن الشمس هي مركز الكون وليس الأرض – على ما يظهر – ولكن فرضه هذا لم يُنس نسياناً تاماً فقد ذكره العالم المسلم أبو الريحان البيروني [362-440هـ = 973-1048م]، حوالي العام [391-1000م]، ولو أنه على أي حال لم يترسمه[32].

من هنا يمكن القول بأن تصورات علماء وفلاسفة الإغريق لهيئة العالم

(الكون)، متفقة بل إنها تفاوتت فكان بطلميوس [90-168م]، يتصور أن الأرض ثابتة في مركز الكون وأن الشمس والقمر والكواكب تدور حولها في مدارات دائرية بحركات منتظمة، وكان يتصور وجود النجوم الثوابت ولا يعني ذلك أنها نجوم لا تتحرك وإنما هي بعيدة جداً عن الشمس وتتحرك في الفضاء حول الأرض باعتبارها مركز العالم. وقد كان تصور فلاسفة الإغريق السابقين عليه والمعاصرين له مخالفاً بعض الشيء – كما أسلفنا – فقد نادى فيثاغورس [القرن السادس قبل الميلاد] بأن الأرض ليست ثابتة في مركز الكون وإنما تتحرك حول الشمس، ونادى أريستارخوس بأن الشمس والنجوم ثوابت، وأن الأرض تدور حول الشمس وحول نفسها في وقت واحد، وكذا اعتقاد هيباخورس بأن الأرض في وسط العالم وأن النجوم والشمس تدور حولها في حركة واحدة، وذلك لأن النجوم مثبتة في أفلاكها ولهذه الأفلاك محركاً واحداً. ولما كان أفلاطون [427-347 ق.م]، وأرسطو [384-322 ق.م] ذوي مكانة لدى العقلية الإسلامية، التي عرف علماؤها مناهج البحث العلمي السليم القائم على الملاحظة والتجربة والاستقراء والاستعانة بالمراصد وأجهزة القياس(33).

وفي هذا السياق الحضاري، نرى أن العلوم في العصر الهلينستي – الإفراز الشهي لحضارة الإغريق في الإسكندرية – ومنها بطبيعة الحال علم الفلك، قد تشكلت بعدة طرق، من أصولها الكلاسيكية، بحيث بات واضحاً أننا لا نتعامل مع علوم إغريقية خالصة تماماً. ويكفي أن نضرب مثالاً على ذلك بالفلكي الوحيد، الذي سمعنا به وهو «سلوقس Seleus»، فد حذا حذو أرسطرخوس الساموسي في الاعتقاد بصحة نظرية مركزية الشمس، بينما كان سلوقس كلدانياً أو بابلياً من مواليد سلوقيا على نهر دجلة، وبدءاً من القرن الثالث قبل الميلاد فصاعداً تزايدت أهمية التفاعل المتبادل بين الفلك البابلي والفلك الإغريقي، وفي القرن الثاني قبل الميلاد اقترب هيبارخوس،

على سبيل المثال، من الأرصاد البابلية لظاهرتي الكسوف والخسوف وأفاد منها كثيراً[34].

إن الفكر الإغريقي في تلك الأيام، التي ورث فيها المسلمون ثقافة الإغريق القديمة كان مشغولاً بالعلم أولاً وحلت الإسكندرية محل أثينا، وكوّنت الهيلينية لنفسها أفقاً فكرياً حديثاً تماماً، ومعنى ذلك أن التفكير العلمي الإغريقي قد بقي في العالم زمناً طويلاً قبل أن يصل إلى المسلمين، وانتشر في هذا الزمن خارج بلاد الأغريق في اتجاهات مختلفة، فليس من العجيب إذاً أن يصل المسلمين إليه بأكثر من طريق واحد[35].

ومن هنا نرى أن أبرز إسهام علمي حيوي لعلماء الإغريق في إطار علم الفلك، كان ولاريب، محاولتهم الدائبة لوضع تصور لهيئة (صورة) الكون بعيداً عن تخيلات القدماء، لهذا اتبعوا منهجاً فلسفياً رياضياً يقوم على التأمل العقلي الخالص في صياغة «نموذج كوكبي planetary model» لوصف حركات الأجرام السماوية المرئية بناء على ما عرفوه عن مقادير هذه الأجرام وأبعادها وخواصها الطبيعية، وقادتهم نظراتهم «الميتافيزيقية» إلى طرح تصورات عدة لهيئة العالم... حتى أننا رأينا أن كتاب المجسطي لبطلميوس كان أهم ما خلفت حضارة الإغريق في علم الفلك. وكلمة «المجسطي» تعني باليونانية «التصنيف الكبير في الحساب»، ولعل المسلمون قد نحتوا اسمه من لفظين، وهو دائرة معارف قديمة في الفلك وحساب المثلثات، حيث شملت موضوعاته كروية العالم وثبوت الأرض في مركزه – كما أسلفنا – والبروج وعروض البلدان وحركة الشمس والاعتدالين الربيعي والخريفي والليل والنهار وحركات القمر وحسابها والخسوف والكسوف والنجوم الثابتة والكواكب المتحيرة[36].

والخلاصة هي أن علم الفلك قد عرف – كما يؤكد ذلك شاهد التاريخ

– قبل النقلة النوعية، التي وصل إليها في ظل حضارة الإسلام، وضعيات بارزة، في ظلال جميع الحضارات القديمة على حد سواء، وذلك لأن كل هذه الحضارات قد أولت – وبلا استثناء – علم الفلك مكانة لا بأس بها في عطائها الحضاري، وذلك نظراً للصلة العضوية الحية لهذا العلم الفريد بحياة الإنسان على مدار التاريخ، بدءاً بالإنسان الأول ومروراً بإنسان الحضارات القديمة وحضارات الإسلام ووصولاً إلى الإنسان المعاصر.

الهوامش

1) د. عبدالحليم منتصر: **في العلوم والطبيعة**، بحث مستل من كتاب: أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية. تحرير: محمد خلف الله أحمد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، **القاهرة** 1390هـ = 1970م، ص 200.

2) د. عبدالحليم منتصر: المرجع السابق، ص 201.

3) د، عبدالسلام غيث: **علم الفلك**، جامعة اليرموك، عمان 1412هـ = 1922م، ص 3.

4) د. عبدالسلام غيث، المرجع نفسه، ص 6.

5) مجموعة من الباحثين: **الموسوعة العربية العالمية**، الجزء السادس عشر، دار أعمال الموسوعة للنشر، الرياض، الطبعة الثانية 1419هـ = 1999م، ص 516.

6) د. حسن الشريف: **في رحاب الكون**، معهد الإنماء العربي، بيروت 1400هـ = 1980م، ص 21.

7) د. حسن الشريف: المرجع نفسه، ص 27-28.

8) د. حسن الشريف: المرجع نفسه، ص 28.

9) ول ديورانت: **قصة الحضارة «نشأة الحضارة، الشرق الأدنى»**، الجزء الأول، المجلد الأول، تقديم: د. محيي الدين صابر، ترجمة: زكي نجيب محمود، دار الجيل، بيروت، المنظمة العربية للترجمة والثقافة والعلوم، تونس 1408هـ = 1988م، ص 134.

10) د. ياسين خليل: **العلوم الطبيعية عند العرب**، دار الرشيد، بغداد 1400هـ = 1980م، ص 1.

11) ول ديورانت: المرجع السابق، ص 136.

12) د. مسلم محمد علي: **علم الفلك عند العرب وأثرهم في تطوره، مجلة المنهل**، العدد (526)، المجلد (57)، دارة المنهل للصحافة والنشر المحدودة، جدة، جمادى الأولى والآخرة 1416هـ = أكتوبر – نوفمبر 1995م، ص 96.

13) د. ياسين خليل: المرجع السابق، ص 19.

14) ول ديورانت: المرجع السابق، ص 118.

15) جون أ. هامرتن: **تاريخ العالم**، الجزء الثالث، ترجمة: مجموعة من الخبراء، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنصر، القاهرة 1390هـ = 1970م، ص 378.

16) جون أ. هامرتن: المرجع نفسه، ص 378-379.

17) د. عبدالسلام غيث: المرجع السابق، ص 6.

18) ول ديورانت: **قصة الحضارة «الشرق الأدنى»**، الجزء الثاني، المجلد الأول (2)، ترجمة: محمد بدران، دار الجيل، بيروت، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس 1408هـ = 1988م، ص 14.

19) ول ديورانت: المرجع نفسه، ص 23.

20) ول ديورانت: المرجع نفسه، ص 24.

21) ول ديورانت: المرجع نفسه، ص 26.

22) جوستاف لوبون: **حضارة بابل وآشور**، ترجمة: محمود خيرت، المطبعة المصرية، القاهرة 1367هـ = 1947م، ص 28.

23) د. ياسين خليل: المرجع السابق، ص 20.

24) د. مسلم محمد علي: المرجع السابق، ص 97.

25) د. جوستاف لوبون: المرجع السابق، ص 53.

36) د. عبدالسلام غيث: المرجع السابق، ص 6.

27) د. محمد سعيد البارودي: **تاريخ علوم الفلك ودور العرب والمسلمين فيه (1-2)**، مجلة المنهل، العدد 539، المجلد 58، دارة المنهل للصحافة والنشر المحدودة، لعام 62، جدة، ذو الحجة 1417هـ = إبريل 1997م، ص 76-77.

28) جون أ. هامرتن: **تاريخ العالم**، الجزء الرابع، ترجمة مجموعة من الخبراء، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1390هـ = 1970م، ص 235.

29) د. محمد سعيد البارودي: المرجع السابق، ص 77.

30) د. حسن الشريف: المرجع السابق، ص 23.

31) د. حسن الشيخ: اليونان، **سلسلة دراسات في تاريخ الحضارات القديمة (1)**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1412هـ = 1992م، ص 162.

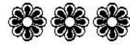
32) أوليري: **مسالك الثقافة الإغريقية إلى العرب**، ترجمة: د. تمام حسان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1377هـ = 1957م، ص 42-43.

33) د. أحمد فؤاد باشا: **نظرية المجموعة الشمسية أسسها علماء المسلمين**، مجلة الأزهر، الجزء (11)، السنة (76)، مجمع البحوث الإسلامية، القاهرة، ذو القعدة 1424هـ = يناير 2004م، ص 1795.

34) دونالد ر. هيل: **العلوم والهندسة في الحضارة الإسلامية**، ترجمة: د. أحمد فؤاد باشا، سلسلة عالم المعرفة، رقم (305)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، جمادى الأولى 1425هـ = يوليو 2004م، ص 18.

35) أوليري: المرجع السابق، ص 2 و3.

36) د. أحمد فؤاد باشا: المرجع السابق، ص 1795 و1796.



مقدمة لنظرية الخبر عند الجاحظ

التعريف والتأسيس

الأخضر السوامي(*)

مقدمــة عامــة:

تسعى هذه الدراسة إلى تناول الخبر ونقده في فكر الجاحظ ومنظومته. لا يتعلق الأمر هنا بدراسة أفكار الجاحظ ونظرياته في كل مظاهرها وأشكال تطورها، بل إننا سنحدد هدفنا بشكل متواضع في النظرة الشاملة إلى الخبر، وتتبعه نحو المقصد الذي يقودنا إليه، ثم تحديد بعض النتائج النظرية والتطبيقية المترتبة على ذلك في منهج الجاحظ. إن هدفنا تحديداً هو فحص بعض الاقتراحات التي غالباً ما تسند إلى الجاحظ، وذلك من خلال دراستنا لمجال مخصوص هو مجال الأخبار حتى نتأكد من مدى وجود انسجام منطقي في فكر الجاحظ ووحدته.

هناك حكم متفق عليه قديماً وحديثاً يقر بافتقار الجاحظ إلى الانسجام، ولعل حكم رجيس بلاشير أن يكون أكثر وضوحاً ودلالة في هذا

(*)

السياق. يقول: «في كل الأحوال، يظهر لنا الجاحظ في كتاب ابن الفقيه جماعاً للنوادر المزيفة والمزورة في الغالب، وجماعاً للحكايات الغريبة، والقصص التافهة والسخيفة التي أُتيح له جمعها كيفما اتفق، وبشكل عشوائي يفتقر إلى النظام. إن هذه الخطة في التأليف – إذا أمكننا قول ذلك – هي الخطة المتبعة عند الجاحظ»(1).

والواقع أنه يجب أن نميز بعناية كبيرة مفهومين يبدوان لنا أساسين: صيغة العرض أو طريقة التأليف من جهة، ومحتوى المعلومات وقيمة الأفكار من جهة ثانية.

بالنسبة إلى النقطة الأولى، وضع الجاحظ ذلك في مواضع متعددة من مؤلفاته: أي أنه اختار نمطاً من التأليف النابع من جنس الأدب؛ وهو مزيج بين الأجناس يظهر جلياً وبادياً للعيان من خلال انعدام نسق منظم، ومن خلال الاستطرادات المتعددة التي تحجب فكره. وهذا يثير في نهاية الأمر المتشكل العويص الذي يتجلى في العلاقات الموجودة بين الأدب وبين الفكر الفلسفي والعلمي في الأدب العربي الإسلامي، وبصفة خاصة عند الجاحظ.

أما من جهة المحتوى وجوهر رسالة الجاحظ فإننا نواجه ظاهرة الانحراف اللافت للنظر لدى كاتبنا. وسنحاول دراستنا في مجملها أن تسهم في وضع مؤشرات الجواب.

في الواقع، هناك طريقتان لقراءة الجاحظ:

1 – القراءة الخطية والخارجية والتجزيئية إذا صح القول. وهذا الشكل من المقاربة المقطعية يعدم كل فهم للجاحظ. ولعل هذا ما يفسر تلك التحقيقات المتباينة، والإسنادات الخاطئة، والتفاوت بين الناسخين؛ وبناء عليه، فإنه من الصعب إثبات نصوص كاتبنا والبرهنة على صحتها.

2 – القراءة القائمة على التجميع النسقي لمختلف فقرات كتاباته المتجاوبة، حيث تسمح بإيجاد منطق داخلي في فكر الجاحظ. إن هذه القراءة، على الرغم من تنافرها وفجواتها في أحيان عديدة، ستساعدنا من دون شك في فهم آليات نظرية الجاحظ الشمولية وبعض المواقف التي يمكن أن تكون مفاجئة، أو أحياناً صادمة. إن مفهوم الكلية يلعب هنا دوراً حاسماً.

والحق أن الخبر لم يستطع أن يكتسب في فكر الجاحظ معنى بالنسبة إلينا، إلا عندما تم إدماجه في مجموع مؤلفاته، وهذا ما يفسر اختيارنا في هذه الدراسة للتصميم الآتي:

– تعريف عام لمفهوم الخبر لأجل تحديده بكثير من الدقة وتبيين تضميناته.

– إدماج هذا التعريف في المنظومة الكلية لنظرية المعرفة عند الجاحظ ودراسة النتائج المترتبة عليها.

– تفعيل هذه المنظومة في الترجمة الكاملة لثلاثة مؤلفات للجاحظ، ونعني بذلك «حجج النبوة»، وهذ مقتطفات عثر عليها ج. فان إيس (J. VAN ESS) من «كتاب الأخبار وكيف تسيح». وفي الختام «كتاب المسائل والجوابات في المعرفة» عثر عليها وترجمها كذلك شارل بيلا.

وتكمن الأهمية القصوى لهذه النصوص بالنسبة إلى فكر الجاحظ في عدد من الأفكار الجوهرية التي تحتوي عليها، يعززها عرض نسقي مدعم بقضايا أثيرة عند الجاحظ.

وسنهتم في هذا المقام بالنقطة الأولى، وجزئياً بالنقطة الثانية، ذلك أن طول هذه الفصول يتجاوز ما تسمح به حدود المقال.

لقد اعتمدنا في دراسة الخبر مجموع أعمال الجاحظ، ذلك أن انتماء

عمل ما لحقل معين مثل السياسة والأدب ليس معياراً للتمييز؛ فالأهم بالنسبة إلينا هو ما يميز بعض هذه الأعمال من غنى في الموضوع المدروس.

ما يهمنا هنا هو الجاحظ المفكر أكثر من الجاحظ الأديب، على الرغم من أن طريقة المعالجة فكرياً ومنهجياً واحدة. فمنذ نشر النصوص الأساس للقاضي عبدالجبار وتلميذه أبي الحسين البصري (المغني، والمعتمد وشرح الأصول الخمسة والمحيط وتثبيت دلائل النبوة)، فتح الاهتمام بالفكر الاعتزالي آفاقاً مهمة، ووضع الجاحظ والمفكرين الكبار المنتمين للقرن الثالث/ التاسع الميلادي فجأة في مقدمة اهتمامات المشهد الفكري للأبحاث المتعلقة بالفكر الإسلامي. إن أعمال م. ف. جدعان حول تأثير الرواقية في الفكر الإسلامي أولت اهتماماً لا شك فيه لقضايا الجاحظ الفكرية والدينية. ويؤكد عبدالرحمن بدوي في كتابه «نقل الفلسفة اليونانية إلى العالم العربي» إلى أي درجة كان الجاحظ في خضم إشكالات الترجمة المثارة في عصره.

ولكننا بدلاً من التركيز على مظهر واحد من إشكال الخبر ودراسته بعمق، عمدنا إلى طريقة أخرى تتمثل في التضحية بمجال معين في سبيل خطة شاملة تسمح لنا بفهم الكيفية التي يصاغ بها إشكال الخبر، مما سيؤدي إلى وضع خطاطة مجردة وواصفة، غير أنها ضرورية.

مكانة الخبر في البحوث والدراسات:

إن فحص عدد معين من الدراسات والمؤلفات القديمة في الفكر الإسلامي، حيث يشكل الخبر مجالاً في تنظيم المعرفة، يمكن أن يساعدنا على تكوين فكرة أدق عن بنية الخبر ووظيفته في إبستمولوجيا علماء الإسلام.

لقد اقتصرنا على سبعة عناوين لمؤلفات كانت تمثل بصفة عامة مجال

علم الكلام، وعنوانين في مجال أصول الفقه. وقد اعتمدنا في ترتيبها المعيار الزمني:

أ - بحوث في علم الكلام.

1 – كتاب «التوحيد» للماتوريدي (توفى 333هـ/944م) يتناول الأخبار في فصلين:

أ – فصل عن «السبل المؤدية إلى المعرفة» أي العيان والأخبار والنظر.

ب – فصل يتناول النبوة.

2 – كتاب «التمهيد» للباقلاني (توفى 403هـ/1013م)، في فصل عن الإمامة.

3 – «المغني» للقاضي عبدالجبار (ت 415هـ/1025م)، ج 16، وقد خصص في مجمله لإعجاز القرآن.

4 – كتاب «أصول الدين» لعبدالقاهر البغدادي (ت 429هـ/1039م): المسألة السابعة، والثامنة، والعاشرة، والحادية عشرة، من الأصل الأول لكتابه «بيان الحقيقة والعلوم»، وهو في نظرية المعرفة، المسألة التاسعة من الأصل الثاني المتعلق بالتكليف. وقد أتاحت المجموعة الأولى من الأسئلة للبغدادي مهاجمة النظّام، ونظرية العلم المكتسب بواسطة الأنبياء؛ وتتعلق المجموعة الثانية من الإشكالات بمبدأي الأمر والنهي، أي إشكال الإمامة في المقام الأول.

5 – كتاب «الفِصَل» لابن حزم (456هـ/1064م)، في الفصل المعنون بـ «صفات وجوه النقل» خاص بالنبوة، وفيه هجوم بشكل خاص ضد المسيحيين والشيعة الرافضة.

6 – كتاب «الإرشاد» للجويني (ت 478هـ/1085م): وفيه قسم من الأخبار المدروسة في إطار الإمامة، وقام بترجمتها لوسياني.

7 – كتاب «نهاية الإقدام» للشهرستاني (ت 548هـ/1153م) في فصل بعنوان: «في إثبات النبوة».

ب - دراسات في أصول الفقه:

1 – «المعتمد في أصول الفقه» لأبي الحسين البصري (ت 436هـ/1004م) في فصل طويل جداً من الجزء الثاني بعنوان: «الكلام في الأخبار».

2 – «الإحكام في أصول الأحكام» لابن حزم (456هـ/1046م): فيه يعرض الخبر ويعلله من بداية المؤلَّف إلى نهايته. وتدخل الدراسات الفقهية بالضرورة في منظور هذا المقال، وذلك بسبب أن الخبر من جهة مكانة هامة في هذا المجال، ومن جهة ثانية لأن آليات التأسيس، والفحص، والاستعمال، والتوظيف هي نفسها في علم الكلام وفي المنهج الأصولي، مع فارق طفيف يظهر أصول الفقه مجالاً متميزاً (مخصوصاً كما يقول عبدالجبار في كتابه «المغني»، الجزء 16، ص 40) يمثل فروعاً لمبادئ أصول الدين الأكثر عمومية.

وتختص أربعة مؤلفات في علم الكلام المذكورة سابقاً بالنبوة، بينما تتعلق المؤلفات الباقية بالإمامة. وإذا استثنينا كتاب «أصول الدين» للبغدادي الذي يتسم بنوع من التعقيد في العرض، فإن المؤلفات الأخرى، على العكس من ذلك، واضحة جداً في ترتيبها للمسائل، والحق أن العلاقة بين النبوة والإمامة علاقة رئيسة في الفكر الإسلامي. إن إقامة النبوة وبناءها على حجة عقلية أو نقلية يقينية، تعني منح الشرعية، أو على العكس من ذلك الاعتراض على زعيم الجماعة. ونفهم الآن التكامل والتداخل في مجموعة من مؤلفات

الجاحظ التي سنعالجها. إن مؤلفاته: كتاب النبوة، وكتاب العثمانية، ورسالة في الفضل هاشم، ومؤلفات أخرى لا يمكن فهمها إلا من خلال صلتها الحميمية والوظيفية وروابطها المتعاضدة.

الخبر: التعريف والتكوين:

شروط التكوين أو التأليف:

لكي يعد الكلام، والخطاب، والتواصل خبراً، لابد من توفر شروط معينة، نادراً ما تطرح وهي شروط تتولى بنفسها إثارة قضايا مختلفة يستحسن وضعها بطريقة صحيحة، ومن ثم محاولة معالجتها وحلها.

من الطبيعي أنه يجب اعتبار الكلام سواء كان بشرياً أو إلهياً ذا معنى، وأنه يحمل دلالة. ويبدو هذا الاقتراح بدهياً، غير أن نصاً من كتاب «المغني» للقاضي عبدالجبار (الجزء الرابع عشر، ص: 345) يكشف أن الأمر لا يجري على هذا النحو دائماً. من بين الهجومات المتعددة للملحدين، يستخرج منها واحدة هي الآتية: «إن القرآن يحمل معنى غير أنه لا يدل عليه، وينجم عن ذلك، في نظرنا، أن القرآن لا يمكنه أن يزودنا بالمعرفة الحق». ويختمون بما يأتي: «وإن حق الكلام لا يحمل معنى».

وأما الجاحظ فإنه لا يرى في الكلام مجرد حامل للمعنى فقط، ولكنه يرى فيه دليلاً، وبناء عليه، يجب أن نعرف كيف نقرأ هذه الدلالة ونفهمها أما فيما يخص الخبر، فإن أحد عناصر بنيته هي الإرادة والقصد من التعبير عنه ونقله إلى مخاطب معين. ويمنحنا مقطع من كتاب «البيان والتبيين» مثالاً حافلاً بالفكاهة والظرف: «اعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم، لوجدت فيها مثل مستفعلن مستفعلن كثيراً، ومستفعلن مفاعلن، وليس أحدٌ في الأرض يجعل ذلك المقدار شعراً. ولو أن رجلاً من الباع

صاح: من يشتري باذنجان؟ لقد كان تكلم بكلام في وزن مستفعلن مفعولات. وكيف يكون هذا شعراً وصاحبه لم يقصد إلى الشعر؟ ومثل هذا المقدار من الوزن قد يتهيأ في جميع الكلام»(2).

الخبر والحقل الدلالي:

ترتكز الطريقة المضبوطة والملائمة لتحديد مفهوم الخبر على مقارنته ومعارضته بمختلف الألفاظ القريبة منه في المعنى والاستعمال. إن نمط «الحقل الدلالي» المستعمل هنا يجد شرعيته في المدى الذي يعلل تقاربات يمكن أن تبدو بشكل غير منظر، (مثلاً علاقة الخبر بالفعل)، وباعتماد هذه الطريقة لاحظنا أن المحتوى الدلالي للخبر يبدو واضحاً كما هو الشأن بالنسبة إلى القضايا التي تتعلق به. ويمثل الخبر في الواقع جوهراً أو وحدة يمكننا اعتبارها عنصراً مستقلاً ومجرداً أو بنية بتعبير البنيويين.

إن هذا الجوهر يعمل في دراستنا هاته، باعتباره وحدة مستقلة في بداية الأمر، وثانياً باعتباره مدمجاً في منظومته، سيجسد ويكتسب معنى أكثر اتساعاً وأكثر حسية، وباعتماد طريقة التجميع على مستوى المعنى، سنحاول استخراج المفهوم الشكلي للخبر انطلاقاً من الاختلافات الموجودة. وفضلاً عن ذلك، فإن المؤلفين المسلمين درسوا الخبر بوصفه جوهراً مجرداً وباعتباره عنصراً يدخل ضمن منبع من منابع المعرفة.

التعريفات القديمة للخبر:

إن التعريف العام للخبر، كما نجده مسطراً بأقلام العلماء المسلمين لا يختلف عن التعريف المقترح من لدن الباقلاني الذي يرى أن الخبر هو كل كلام يصح فيه الصدق والكذب، وبهذا يفرق الخبر عما ليس بخبر في الكلام وفي الذوات الأخرى التي ليست خبراً(3).

ويتحدث القاضي عبدالجبار من خلال تلميذه أبي الحسين البصري عن الأخبار على النحو الآتي: الأخبار لا تخرج عن احتمال أن نعلم صدقها أو كذبها، أو لا نعلم ذلك(4).

ويرى عبدالقاهر البغدادي أنه لا توجد إلا حالة واحدة تحتمل الصدق والكذب معاً: إن رجلاً لم يسبق أن كذب من قبل، عندما يتحدث عن نفسه، فإن ما يحكيه يعد كذباً بالتحديد. ولكونه صادقاً، يصبح كذبه إذن حقيقة، وعلى هذا النحو يكون لدينا، كما يقول، خبر فريد من نوعه، يمثل الكذب والصدق معاً. ويقدم الخطيب البغدادي في كتابه «الكفاية» بالضبط التعريف نفسه الذي نجده عند الباقلاني.

ومجمل القول، نستخلص من هذه التعريفات، على الرغم من الاختلافات الهامة القائمة بين هؤلاء المؤلفين، أن الخبر هو المعلومة التي يتم اعتبارها من حيث ملاءمتها للحقيقة أو عدم ملاءمتها لها.

الخبر والقرآن:

يجب أن نوضح هنا مبدئياً نقطتين:

تتمثل النقطة الأولى في علاقة النص القرآني بالخبر؛ فالقرآن خبر كما يؤكد الجاحظ في كتاب «العثمانية» يتعلق الأمر هنا بإسراء النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى، وقد أربك هذا الحدث عدداً كبيراً من الصحابة، فهذا أبو بكر يجيب سكان مكة قائلاً: «إنكم تكذبون عليه؛ فقالوا بلى، هاهو ذاك في المسجد يحدث به الناس؛ فقال أبو بكر: والله لئن كان قاله لقد صدق، فما يعجبكم من ذلك؟ فوالله إنه ليخبرني أن الخبر ليأتيه من السماء إلى الأرض في ساعة من ليل أو نهار فأصدقه»(5).

ثم قصد الرسول بعد ذلك ليستبين أمر هذا الإسراء.

وتتمثل النقطة الثانية في تعريف مصطلح الخبر. وسنكتفي هنا بالإشارة إلى أن جذر «خبر» يوحي بالإخبار، والسرد، والقصة دون أن يكون ذا معنى مخصوص. والأمر نفسه نجده في كتب الحديث الصحيحة.

وإن لفظ الخبر لا يمنح أي معنى مخصوص باستثناء العبارة الآتية: «خبر من السماء». وإن السياق كما هو في هذه الحالة الخاصة، لا يوضح لنا المحتوى الدلالي للفظ الخبر.

إن مفسري القرآن الكريم لا يفيدوننا كثيراً حول لفظ الخبر ودلالته. وهكذا نجد الطبري لا يفسر الخبر في سورة النمل. مما يؤكد أن معنى هذا اللفظ كان واضحاً لقرائه. وفي نفس النهج، يشرح الزمخشري في كتابه «الكشاف» السورة نفسها على النحو الآتي: «الخبر هو ما يخبر عن حالة الطريق لأن موسى كان قد ضل عنه».

وفي سورة أخرى لا يضيف كذلك شيئاً في هذا الموضوع. ويعمد كتاب «أساس البلاغة» إلى تزويدنا بصيغة «خُبْرٌ» باعتبارها رديفة للعلم، وهو ما نجده أيضاً في كتاب «البيان والتبيين» حيث يناظر لفط «الخُبْر» لفظي «المعرفة» و«العلم». يقول: علباء بن الهيثم السدوسي: «لكل أناس في جُمَيْلهم خُبْرٌ»(6). وهي عبارة صارت مثلاً.

إن الاعتماد على مفسري القرآن غير مجد مادامو لا يزودوننا بأي تفسير للفظ أو يأتي حديثهم على سبيل الحشو.

الخبر والسنة:

إن التقسيم الثلاثي للسنة إلى: قول وفعل وتقرير، يتيح التقريب بين الخبر والسنة من وجهة نظر الصنف الأول، وهو القول، فتطابق الخبر

والسنة لا يحتاج هنا إلى تبرير مسهب، لأنه في مثل حالة القرآن، تعني السنة الخبر عند جميع المفسرين.

الخبر والمرادفات:

يوصل لفظ الخبر بسلسلة كاملة من الألفاظ المتقاربة في المعنى. ففي مؤلفات الجاحظ تتوارد ثنائيات الخبر/ الأثر، وكذلك الحديث/ الأثر، بكثرة. وتكثر مواضع ورودها مقترنة. وعلى هذا النحو نجد في كتابة «البيان والتبيين» استعمال الأثر مقترناً بالخبر: «ومن خطباء هذيل: أبو المليح الهذلي أسامة بن عمير، ومنهم أبو بكر الهذلي، كان خطيباً قاصاً، وعالماً بيناً، وعالماً بالأخبار والآثار»[7]، وفي الصفحة السابقة يفضل الجاحظ أبا بكر الصديق: «ومن أصحاب الأخبار والنسب أبو بكر الصديق»[8].

عند فحصنا لأعمال الجاحظ، استرعى انتباهنا أن لفظي الخبر والحديث غالباً ما يستعملان في معنى واحد حينما يتعلق الأمر بأقوال النبي صلى الله عليه وسلم، وحينما لا يكون هناك ما يشير إلى أن لفظ الخبر يعود على ما هو دنيوي أو تاريخي.

فلنعط بعض الأمثلة:

جاء في البيان: «وأخذت هذا الحديث من رجل يضع الأخبار، فأنا أتهمه»[9]. وفي الحيوان يقول: «جاء في الحديث...»[10] ولكنه يضيف ويحدد فيما بعد: «هكذا جاء في الأثر» عند كلامه عن نفس الحديث، مما يحملنا على الاعتقاد أن هاتين الكلمتين مترادفتان وغير قابلتين للمبادلة. ونقرأ في الحيوان: «ولابد للترجمان أن يعرف من الخبر ما يخصه الخبر الذي هو أثر، مما يخصه الخبر الذي هو قران»[11].

واضح أن ثمة اختلافاً بين الأثر والخبر، وعلى نحو أكثر دقة، هناك

بعض الأخبار التي تعد آثاراً، فما هو هذا الاختلاف؟ لا يقدم الجاحظ أية إجابة. ومن جهة ثانية يعد القرآن خبراً.

وتضاف إلى ذلك سلسلة من الألفاظ ذات المعنى القريب من معنى الخبر. وهكذا، فإذا استثنينا الأثر، نجد الرواية، والسماع أو السمعيات، والخبر السمعي، والنقل، وحتى الحكاية. ولكن على الرغم مما يبدو من تقارب في معنى هذه الألفاظ إلا أنه لا يوجد تساو مطلق بينها، وقد ظهر عبر القرون أن الاستعمال كان يربط هذا اللفظ عوض آخر بمجال محدد من مجالات العلوم الدينية أو الدنيوية؛ فلفظ الرواية مثلاً، يدل على معنى «الوحي» في مجال الشعر والحديث النبوي. وينطبق هذا على الألفاظ الأخرى.

الخبر والسماع:

ما العلاقات الموجودة بين الخبر والسماع؟

تظهر فقرة في كتاب «الانتصار» للخياط أن السماع أوسع من الخبر. السماع في قوله، له ثلاث طرق؛ الأولى القرآن، والثانية الإجماع، والثالثة الخبر الذي يؤدي إجبارياً إلى العلم. وعليه، يكون من الأنسب تحديد مفهوم السماع تبعاً للجاحظ بأنه مفهوم أكثر امتداداً من الحقل الذي يشمله هنا. فالسماع كل ما يصل إلى أذن الإنسان مثل الحكايات والنوادر والأحكام. وبعبارة موجزة كل ما هو تواصل.

الخبر والأمر:

يمكننا أن نتخيل، لأول وهلة أن الاقتران بين الخبر والأمر بعيد المنال. بيد أن الأمثلة الآتية تظهر أن ملفوظاً يمكن أن يدرك باعتباره مفهوماً يحيل

إلى الخبر، أو على العكس من ذلك، يتعلق بمفهوم نقيض للخبر، أو على الأقل يتميز عنه.

يفسر السبكي في كتابه «طبقات الشافعية» الحديث الآتي: «كل أمر ذي بال لا يُبتدأ بالحمد أقطع»(12).

الخبر ليس أمراً لأن الأمر إنشاء؛ إنه يشكل قسماً للخبر. وبصيغة أخرى كيف نعرِّف هذا الحديث النبوي؟ هل هو خبر بسيط، أم هو على العكس من ذلك أمر؟ وتأويل ذلك يؤدي طبعاً إلى العمل بهذا القول سواء كان إجبارياً أو لا حسب القبول. ومن هنا كان النقاش وتضارب الآراء واختلاف وجهات النظر لمؤلف كتاب «الطبقات» مع منافسيه.

في علم النحو يمثل أيضاً الخبر كالأمر مبدأ الكلام. وهكذا يمكن أن نقرب أيضاً الخبر من الاستفهام. يقول ابن حزم: إن الخطاب ينقسم إلى أربعة أقسام؛ الأمر، والرغبة، والخبر، والاستفهام(13). غير أن التهانوي في «معجم الألفاظ التقنية» يقترح علينا مصطلحات ومتتاليات مختلفة كمياً وكيفياً. إن الفروق هنا ليست ميسرة. وفي الختام يشرح القاضي عبدالجبار الآيتين 95 و96 من سورة آل عمران: ﴿إن أول بيت وضع للناس للذي ببكة مباركاً وهدى للعالمين، فيه آيات بينات مقام إبراهيم ومن دخله كان آمناً ولله على الناس حج البيت من استطاع إليه سبيلاً﴾(14).

حيث يرى أن قوله «ومن دخله كان آمناً» أمر على الرغم من صيغته الخبرية(15). وموقف القاضي هذا نفسه نعثر عليه في القرآن. وعلى النقيض من ذلك، نجد في موضع آخر من القرآن أن الأمر لا يتعلق بالخبر ولكن بالاستفهام. وفي نص آخر للقاضي، يشير إلى أن الآية ليست خبراً ولا استفهاماً ولكنها تقرير.

نلاحظ، استناداً إلى هذه الأمثلة، تحولات مفهوم الخبر داخل شبكات الألفاظ التي يتبادل معها. إن الخبر ليس له مقام ثابت، إنه معلق؛ ولا يفهم إلا في سياق تأويل ملموس.

الخبر والفعل:

يربط نشوان بن سعيد في كتابه «حور العين بين الخبر والفعل»[16] حيث يتبين لنا، على الأرجح أنه يوجد تعارض بين الفعل والخبر؛ فالفعل هو شيء قائم لا يمكن نكرانه، أما الخبر فلا يتعلق بالخصوص سوى بالكلام فقط، إلا في حالات استثنائية مخصوصة.

الخبر والشهادة:

لقد أشرنا، في الفصل المتعلق بمكانة الخبر في مؤلفات العلماء المسلمين وتصنيفاتهم، إلى العلاقة الموجودة بين أصول الدين وأصول الفقه؛ حيث تعد الروابط بين الخبر باعتباره تواصلاً وإعلاماً ورسالة، وبين الشهادة، روابط وطيدة. فما الشهادة إن لم تكن إعلاماً؟ إن معايير صلاحيتهما تخضع لنفس الآليات، وإن كان هناك بعض الاختلافات. لقد تركز اهتمام العلماء المسلمين على المقارنة بين رواية الحديث النبوي والدليل الشرعي. وهكذا يستخرجون نقط التشابه ونقط الاختلاف؛ ومن جهة أخرى، يطالبون بشروط وصفات خاصة برواة نوعين من الأخبار التي تتيح لنا فهم الشروط والصفات المكتسبة من قبل الجاحظ فيما يخص الخبر.

لنرجع إلى كتاب النووي المؤلف ذي الباع الكبير، والشارح لصحيح مسلم، وعلى وجه الخصوص تلك التوضيحات التي قدمها مارسي. إذ نجد في هذا الكتاب على الرغم من الدقة الكبيرة في «روايات» الحديث، والنوع

الكبير في الترتيب، عدداً من المبادئ التي تعتبر أسساً؛ يتعلق الأمر هنا، وقبل كل شيء، بمفهوم العدالة.

1) العدل هو المسلم البالغ، العاقل الذي يخلو من كل عيب يقوم على الفسق، ويخلو من أسباب خوارم المروّة.

ويضيف بعض المؤلفين إلى هذه الصفات عناصر أخرى مكونة للعدالة. فمثلاً يفرض ابن حجر العسقلاني التقوى.

2) الخبر: كل هذه الصفات المأخوذة لأجل الشهادة – التي تجعل شهادة الفرد مقبولة – توجد مرة أخرى في تعريف الراوي العدل. ويعد أحياناً الإعلام في مادة الخبر، جنساً من الشهادة في أن الراوي لا يشترط فيه الحرية والذكورية والتعدد. كما أنه في الخبر، لا نواجه التهمة مثلما نواجهها في الشهادة. وبينما نرجح الرواية الأصلية، فإن الشهادة لا تخضع لهذا المعيار، وهو ما نواجهه في الشهادة طبعاً.

تقتضي القواعد المشتركة لقبول الخبر والشهادة من الراوي والشاهد، أن يكونا مسلمين، عاقلين، بالغين، عدلين، ذوا مروءة إنسانية. ولكن الخبر يختلف عن الشهادة في أن الراوي لا يشترط فيه الحرية والذكورة والتعدد. كما أنه في الخبر، لا نواجه التهمة مثلما نواجهها في الشهادة. وبينما نرجح الرواية الأصلية، فإن الشهادة لا تخضع لهذا المعيار، وهو ما نواجهه في الشهادة طبعاً.

ونتيجة لذلك، فإنه يقبل في الحديث الرواية التي ينقلها العبد، أو المرأة، أو الراوي المفرد، أو الأعمى، وإن كان هناك اختلاف بين الإمامين الشافعي ومالك في هذا الموضوع. وعلى العكس من ذلك، تقتضي القاعدة العامة في الشهادة رفض شهادة هؤلاء الأشخاص المذكورين باستثناء النساء، في بعض الحالات، بشرط أن لا تكون شهادتهن معزولة.

لقد بنى النووي هذه الأوامر جميعها على إجماع الأمة. وهكذا تشكل العدالة أحد أسس صلاحية الخبر والشهادة (إذا لم تكن وحدها في القرون الأولى للإسلام، وفي القرن الثالث على وجه الخصوص) اللذين يعدان معاً أخباراً، على الرغم من انتمائهما إلى مجالين مختلفين كثيراً. إن الوضع الذي يسنده الجاحظ وأستاذه النظام للمعيار الأساس للعدالة سيكون شيئاً آخر. وإن توضيح هذا المفهوم، هو نفسه في الأساس، قياس الفاصل الهام الذي يفصل نظرة الجاحظ عن الأطاريح التقليدية.

الخبر والأدب:

ما يهمنا أكثر هنا، بخصوص الخبر والأدب، ليس التعريف في حد ذاته على الرغم من تشعب مفهوم لفظ الأدب. وإنما يهمنا مضمونه أو على الأرجح مضامينه بالنسبة إلى بحثنا لأجل توثيق الخبر. سواء كان ثقافة عامة، أو معرفة متخصصة في مجالات معينة. ومهما كان تعريفنا للأدب، فإنه يدخل في إطار نقد الخبر باعتبار أن الأدب يمثل ملتقى المعلومات الواردة من مصادر متعددة، بالإضافة إلى أنه يجب التمييز بين ما هو تاريخي كلياً وبين ما هو غير تاريخي. وداخل كل هذه المجموعة من المعارف الدنيوية، أو الدينية، أو شبه الدينية التي تشكل الثقافة الإنسية خلال القرن الثالث، التاسع الميلادي؛ وهو القرن الذي يمثل فيه الجاحظ الأديب الكامل والأمثل. ويجدر بنا في هذا المقام أن نأخذ بعين الاعتبار كل آراء المعاصرين في شتى الموضوعات التي سيقسمها العلم الحديث إلى مجالات متعددة، وعلوم حقه، وعلوم إنسانية.

هكذا نحصل على قائمة من الأخبار التي سجلها الجاحظ، وجمعها، وانتقدها أو لم ينتقدها ليترك لنا بذلك ما يشبه موسوعة طبيعية وإنسانية نقلها إلينا؛ كالأشعار، والأمثال، والخطب، والأحاديث النبوية، والمعتقدات

القديمة والمعاصرة التي أدمجها في رؤيته إلى التاريخ الإنساني والإلهي، حيث منحها معنى وأهمية.

الخبر والتاريخ:

وسواء كان الخبر جزءاً مما سميناه آنفاً الأدب، أو كان ذلك مصدراً للتاريخ باعتباه مجالاً مستقلاً كما يمثله كتاب الطبري، فإن ذلك لا يغير شيئاً من وضع الخبر باعتباره إخباراً في معناه الواسع.

تعريف الخبر عند الجاحظ استناداً إلى كتاب المعتمد لأبي الحسين البصري:

بعد عرض لتعريفات عديدة للخبر وتعليل التعريف الذي يبدو صالحاً للاحتفاظ به، وهو التعريف الآتي: «الخبر كلام يفيد بنفسه إضافة أمر من الأمور إلى أمر آخر، وهذه الإضافة إما أن تكون نفياً أو إثباتاً» وينتقل مؤلف كتاب المعتمد إلى تقسيم الأخبار إلى صدق وكذب، ويشركنا في منظومة الجاحظ، حيث يورد النص الآتي: «فأما أقسام الخبر: الصدق والكذب، فعند أبي عثمان الجاحظ أن الخبر المتناول للشيء على ما هو به من شرط كونه صدقاً أن يعتقد فاعله، أو يظن أنه كذلك. والمتناول للشيء. لا على ما هو به، من شروط كونه كذباً أن يعتقد فاعله، أو يظنه كذلك. ومتى لم يعتقده كذلك ولم يظنه، لم يكن صدقاً ولا كذباً. وأجراه مجري الاعتقاد في خلوه من كونه علماً أو جهلاً، إذا تناول الشيء على ما هو به، ولم يقتض سكون النفس. وحجة أبي عثمان هي أن زيداً إذا كان في الدار فظن ظان أنه ليس فيها، فقال: «زيد في الدار». لم يصفه أحد بأنه صادق. فبطل أن يكون الخبر، إذا تناول الشيء على ما هو به، كان صدقاً على كل حال. ولو قال: «زيد ليس في الدار»، لم يصفه أحد بأنه كاذب. فبطل أن يكون الخبر متى تناول الشيء، لا على ما هو، كان كذباً على كل حال ولو أخبر بأن زيداً في الدار،

وكان فيها، وهو يعتقده أو يظنه فيها، وُصف بأنه صادق. ويكون كاذباً إذا أخبر بأنه ليس فيها، وهو يظنه أو يعتقده فيها»[17].

القضية الأساس التي يثيرها الجاحظ وفق نص أبي الحسين البصري هي كالآتي: هل يمكن إقامة العلم على أساس الاعتقاد أم على أساس الظن أم على أساس سكون النفس؟ أو أكثر من ذلك؛ ما قيمة النظرية المعرفية لهذه المفاهيم؟ ما ضمانة تعميم مثل هذه المعايير على المعرفة الإنسانية؟.

يوازي الجاحظ بين الاعتقاد المتعلق بالخبر، باعتباره كذباً أو صدقاً وبين الاعتقاد المتعلق بالعلم والجهل، ومن خلال ما أثاره الجاحظ من فرضيات، أراد أن يبين أن بناء العلم لا يتم بالاعتقاد والظن وسكون النفس.

ولفهم ما تضمنه نص الجاحظ، وإعطاء معناه الحقيقي، ينبغي الاستناد إلى إنتاج الجاحظ الأدبي. ولنرجع إلى كتاب «المسائل والجوابات»، وخاصة الفصل الخاص برفض الجاحظ لأطاريح النظام وتلاميذه. يقول لنا الجاحظ: إن النظّام يقسم المعارف إلى ثمانية أجناس؛ أحدها يتعلق بالاختيار والباقي بالاضرار.

ما هي المجالات التي يطبق فيها الاختيار ؟

يتعلق الأمر بعلم التفسير، والرسل، والأحكام والاختلاف. وكل هذه المعارف المذكورة مصدرها الاختيار؛ أي الاكتساب وليس الاضرار حسب النظّام ومدرسته. غير أن موقع الجاحظ فيما يخص هذه المجالات يتعارض كلياً مع موقع النظّام وتلاميذه. وفي استدلال أسلوبي خالص، يوضح الجاحظ في الفصل المشار إليه ابتذال أطروحة النظّام ونتائجها، والتدليل إثر ذلك على أطروحته الشخصية المتمثلة في «الاضطرار»؛ فالرسل، وتفسير القرآن (أو أكثر تحديداً جزء كبير يضمنه الجاحظ في كتابات أخرى)،

والأحكام (خاصة أسسها التاريخية) هي معارف «تفرض» على الإنسان، ويتأتى كل ذلك في طريق الأمر. فنفهم، أو على الأقل، هذا ما كنا ننتظره، رفض الجاحظ تأسيس معرفة قائمة على الاعتقاد، والظن، وسكون النفس، لأن كل هذه المعايير تقوم على مبدأ أن هذه المعايير نفسها لا تتميز أو تحوز رتبة بالنسبة إلى الواقع العياني. يرفض الجاحظ إذن المعيارين النفسي والذاتي باعتبارهما أساس المعرفة.

إن هذا الاختلاف حول نقطة أساس في المذهب يجعلنا نلمس القطيعة الإبستمولوجية بين الأستاذ والتلميذ، ونتائجها المنهجية والتطبيقية (السياسية خاصة). هل هو تراجع الجاحظ عن تعاليم النظّام؟ ذلك التراجع الذي ينبغي أن نفهمه باعتباره إعادة تكييف الفكر الاعتزالي مع الوضع التاريخي وقتئذ، وخوف الجاحظ ونظرائه من مخاطر تعميم مبادئهم لصالح الأمة الإسلامية.

لنستخلص، في كل الأحوال، من هذا التعريف الذي وضعه الجاحظ للأخبار أن مبدأ «العلوم الاضطرارية» يمثل بالنسبة إليه على المستوى الإلهي وبالتالي النبوي مبدأ غير محسوس.

وخلاصة القول إن الخبر يشمل القرآن، والأحاديث النبوية، والأخبار التاريخية، وكل التراث الثقافي القديم والمعاصر للجاحظ، وأخيراً الأدب. وهكذا ينطوي الخبر على مفهوم الإخبار، كيفما كانت طبيعته، بشرط أن يستجيب لمجموعة من الشروط المذكورة آنفاً، كأن يكون دالاً على معنى وقادراً على الإفهام. وبهذا الشرط يقصى الكلام النفسي من حقل تحديد الخبر. فالخبر إذن معطى اجتماعي وإنساني، مادام الخبر الذي حاولنا إدراكه من خلال مختلف المجالات كالنحو، وعلم الكلام، والتاريخ، والقرآن، والسنة... لا يمكن القبض عليه، على الرغم من التقارب الدلالي بينه وبين عدة ألفاظ مجاورة له.

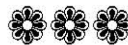
خلاصة القول، لم يتم تناول هذا التحديد في طبيعته الذاتية، ولكن في ارتباطه بمعيار الصدق أو الكذب من جهة، ومن جهة أخرى عندما يأخذ صيغة أدق بالدراجة ضمن مجال مخصوص (فالخبر النبوي لا يوضع في نفس الإشكال الذي يوضع فيه الخبر بمفهومه الشرعي). إن الخبر كيان مجرد، وعلى هذا النحو تعامل معه العلماء المسلمون.

الهوامش

1) R. Blachére et H. Darmam, Geographes-arabes..., pp. 67-68.
2) ج 1، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، ص 288-289.
3) التمهيد، ص 379.
4) شرح الأصول الخمسة، ص 768.
5) سيرة ابن هشام، دار الجيل، تقديم وتعليق، طه عبدالرؤوف سعد، ج 2، ص 33-34.
6) البيان والتبيين، ج 1، ص 238.
7) نفسه.
8) نفسه، ص 357.
9) نفسه، ص 360.
10) الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ج 1، ص 77.
11) نفسه، ص 92.
12) ابن حزم، الإحكام في أصول الأحكام، ج 1، ص 448.
13) القرآن الكريم، سورة آل عمران، ج 3، الآيتان: 95/96.
14) تثبيت دلائل النبوة، ص 195.
15) ص 295.
16) المعتمد في أصول الفقه، أبو الحسين محمد بن علي بن الطيب البصري، تحقيق محمد حميد الله، دمشق، 1964.
17) ج 2، ص 544-554.

المصدر

Studua Islamica Fasc L 111 (1981).



خطاب المقدمات

الجاحظ والتوحيدي نموذجين

رضا الأبيض(*)

لايزال النقد العربي مفتوناً بالمتون والأصول وبالخطاب الرسمي في التاريخ وعلم الاجتماع وفي الأدب، لا يتجاوز حدود المركزي إلى الهوامش والأطراف إلا فيما ندر، لذلك فإن خطاب «العتبات» – أي ما صاحب المتن وحاذاه – ظل ثانوياً، غير مفكر فيه، فإذا حصل أن فكر فيه فليس بحجم ما يستحق من اهتمام[1]. ولأن الحداثة في بعض معانيها وأبعادها جرأة واختراق، ولأنها مساءلة تهفو إلى الاختلاف، اخترنا أن ننظر فيما لاذ بالظل أو أريد له ذلك خاصة بعد أن أسهمت المناهج الحديثة في تدشين عصر جديد للدرس النقدي، إذ قدمت كثيراً من الآليات والرؤى التي بوسعها دفع القراءة إلى التوغل في متاهات النصوص، والعمل على استجلاء بنياتها، ومعرفة خصائصها التعبيرية والأسلوبية وهو ما ساهم في تنوع المنطلقات والزوايا التي تندفع منها القراءات. من أبرز هذه الزوايا اليوم الالتفات إلى

(*) أستاذ تونسي.

الموجهات «الخارج – نصية»، وإلى دورها المهم في دعم المتون، وتطوير مستويات اشتغالها، والكشف عن خصوصيتها.

لقد اخترنا لهذا البحث عنوان «خطاب المقدمات من خلال بعض كتب الأدب والنقد قديماً» والمقدمات مظهر من مظاهر النصية المصاحبة، كالعناوين والحواشي ونصوص التصدير ونصوص الإهداء والفهارس... وحددنا له إطاراً زمنياً نلاحق فيه منتخبات من هذه المقدمات هو الفترة الممتدة من القرن الثاني إلى القرن الرابع للهجرة.

يتنزّل بحثنا هذا ضمن إشكالية العلاقة بين نصوص التراث والمناهج الحديثة[2]، نروم من خلال ممارسة حوار بين «منهج التناص» والنصوص العربية القديمة، وفيه نبحث عن حضور النصية المصاحبة – ممارسة – في كتب النقد والأدب العربي قديماً.

وإذا كان لا أحد اليوم يجادل في الأهمية القصوى التي تحظى بها المناهج في الدراسات النقدية بما هي أدوات مساعدة على استنطاق القضايا وفهم حقيقة الأشياء، فإن ذلك لا يبرر لنا الانفتاح غير المشروط على المناهج الغربية، وتوظيفها بشكل آلي وكأنها مسلّمات أو «مجرد خطوات إجرائية مفصولة كلها عن أية خلفية إبستمولوجية مؤطرة لها»[3].

ولأن كل منهج يصدر عن رؤية، إما صراحة أو ضمناً، فإن الوعي بأبعاد هذه الرؤية شرط ضروري للاستفادة من المنهج، وتوظيفه توظيفاً منتجاً، يقوم على الاعتراف بحق الثقافات في التمايز، والدارسين في الاختلاف. ولذا فإننا سنستضيء في دراستنا نصوص المقدمات في المؤلفات النقدية والأدبية بالمناهج النصانية وبأعمال «جينات» على وجه الخصوص دون تقليد أو استسلام، وإنما هي محاولة لملامسة جوهر الإشكاليات في نصوص مخصوصة زماناً ومكاناً ورؤية، ملامسة تقوم على خطوتين

رئيسيتين: فصل المقروء عن الذات القارئة لتحقيق الموضوعية، ثم وصل القارئ بالمقروء لتحقيق التاريخية[4]، لكي نحمي الدراسة من السقوط في تمجيد التراث أو تبخيسه.

لماذا الاهتمام بالمقدمات ؟

المقدمة (Préface) نص مركزي في الكتاب العربي القديم – قبل ظهور الطباعة الحديثة – لأنه فضاء لا لخطاب التقديم فحسب، بل وأيضاً لكثير من الخطابات المصاحبة كالإهداء والعنوان والفهرس، ولأنه يمثل البداية فضاءً وأحياناً زمناً – إذا كُتب قبل المتن – والبداية أصعب موطن في النص نظراً لموقعها الحدودي بين الكتابة واللاكتابة، ولأنه نقطة استراتيجية مسؤولة عن تأمين رحلة القارئ إلى سائر أجزاء الكتاب الأخرى.

والمقدمة مركزية إذا كُتبت لاحقاً بعد أن تتكامل أجزاء الكتاب وفصوله وتأتلف، فتغدو كتاباً حينها لا يبقى أمام الكاتب سواها، يفزع إليها ليلتقي بقارئه من جديد، يدعوه إلى قراءة الكتاب ويساعده على أن تكون قراءته جيدة.

ولأن مؤلفي الكتب قديماً دأبوا على كتابة مقدمات لكتبهم تنوعت شكلاً ومحتوى، فإنها لا شك تظل خطابات مكتوبة، تحتاج إلى قراءة وتأويل، خاصة، وقد ذهب البعض إلى حد اعتبار هذه المقدمات نوعاً نثرياً[5] أو «جنساً أدبياً خاصاً»[6].

ولقد توخينا في إنجاز هذه الدراسة خطة أولها النظر في حضور المسألة في الدرس النقدي العربي قديماً، فالغربي، فالعربي الحديث في باب أول، ثم في باب ثان اهتممنا بقضية المصطلح وحددنا أهم مصطلحات البحث خاصة وقد شاب الدراسات العربية خلط واضح في هذا المجال، وفي باب ثالث اعتنينا بتاريخ الكتاب عند العرب وبعض قضاياه ذات الصلة

بالمبحث لأن الكتاب هم الوعاء الذي يجمع مختلف النصوص من متن ونصوص مصاحبة. ثم في باب رابع درسنا كل مقدمة على حدها متدرجين في الزمن مثيرين من القضايا خاصة: 1 – بنية المقدمة. 2 – الذات من خلال المقدمة. 3 – القارئ من خلال المقدمة. 4 – علاقة المقدمة بالمتن. 5 – قيمة نص المقدمة... هذا في فصل أول، وفي فصل ثان من هذا الباب بحثنا في أشكال التناص داخل نص المقدمة، لنصل في فصل ثالث إلى محاولة في رسم تصنيفية حددنا من خلالها أنواع المقدمات ومميزات كل نوع، هي عندنا بمثابة منطلق للتفكير في مسألة الجنس، وقاعدة لأعمال أخرى يتوسع فيها البحث زماناً ومدونة، وختمنا الدراسة بتأليفية عامة.

لماذا الاهتمام ببنية المقدمات ؟

المقدمة نص، وهو ليس نصا بمحتواه فقط، بل أيضاً بالكيفية التي بها يعبر، والبناء الذي عليه يكون، وهو سواء أكان بسيطاً أم مركباً، يتشكل من عناصر تنتظم على نحو مخصوص لعل استجلاءها يساعد في معرفة حدود نص المقدمة ومعرفة أكثر الأجناس التي تناص معها. ومن شأن الوقوف على عناصر المقدمة أن ييسر لنا معرفة مدى انسجام هذه العناصر واكتمالها، وبالتالي معرفة نوع هذه المقدمة.

لماذا الاهتمام بالذات ؟

الأدب والنقد بكل معانيهما تعبير عن موقف، ولكل كاتب ذات فردية تتجلى على نحو مخصوص في نصها. إن كل مقدمة بما هي خطاب منجز يعبر عن مقاصد صاحبه ومواقفه من قضايا الأدب والعصر وعن آثار سياق كتابته(7). وهي وإن تشابهت فإنها تتلون بتلون الذوات الحاضرة فيها، تلك الذوات التي تعبر عن نفسها فيما تختار من خطط وقضايا وأساليب في التعبير(8).

إن المقدمات ليست أنماطاً من الكلام تنتجها قوى خفية يموت أمامها المؤلف[9]، بقدر ما هي انخراط مخصوص في التاريخ وفي الواقع.

لماذا الاهتمام بالقارئ[10] ؟

رافقت مشكلة التلقي حركة التأليف منذ القدم، وإذا كان الاهتمام بالقارئ ازداد حديثاً فإن دوره في الكتابات القديمة لم يكن غفلاً. إننا لا نجد كاتباً يستطيع إسقاط وجود القارئ أثناء عملية التأليف، فالقارئ حاضر بالضرورة وبقوة. وليس احترام قواعد اللغة ومراعاة خصائص نص المقدمة سوى اعتراف ضمني بسلطة هذا القارئ، بل لعل المقدمة – في تقديرنا – أكثر نصوص الكتاب يكون فيها حضور القارئ جلياً وخطيراً، يثير كثيراً من قضايا الإبداع إنتاجاً وتلقياً.

لماذا الاهتمام بالعلاقة بين المقدمة والمتن ؟

تمثل المقدمة عقداً بين الكاتب والقارئ، لذلك نرى من المشروع التساؤل عن مدى احترام الكاتب لهذا العقد سواء فيما تعلق بالخطة التي أعلن عنها أو الرؤية التي عبر عنها.

إن المتن في علاقته بـ «المقدمة السابقة» مشروع مستقبلي، وهو في علاقته بـ «المقدمة اللاحقة» مشروع أنجز، والأمر في الحالتين يثير كثيراً من الأسئلة كالأمانة والانسجام.

المدوّنـــة:

لا شك أن الدارس لكتب الأدب والنقد قديماً يجد نفسه أمام تراث هائل وغني بغنى امتداده الزماني والمكاني. غير أننا اقتصرنا منه على فترة أقصاها آخر القرن الرابع لأن هذه الفترة ستشهد ظهور كتاب «الفهرست»

لابن النديم (ت 380هـ)، الذي سيكون – في تقديرنا – علامة فارقة، ودليلاً على اكتمال مفهوم الكتاب من الناحية النظرية عند العرب بما هو مجموع نصوص متصاحبة، أهمها العنوان ونص المقدمة والمتن والفهرس، وتلك هي العناصر الأساسية التي يتشكل منها الكتاب النموذجي عامة.

أما الكتّاب الذين اخترنا النظر في بعض مؤلفاتهم فإنهم يمثلون أعلاماً ذوي منازل أساسية، تألقت مؤلفاتهم في تاريخ الكتاب العربي في الفترة التي حددنا، واعتباراً للفنون التي نهتم بها وهي الأدب والنقد. لقد اعتبرت كتبهم أمهات، فحظيت بالإجماع، فهي بالتالي للباحث عينة سليمة تساعد على إدراك نتائج قابلة للتعميم.

وقد انتهى بحثنا إلى جملة من النتائج نجملها في:

- أن اعتناء النقد العربي الحديث بالنصية المصاحبة لازال دون المطلوب كماً ونوعاً، وإن ما اطلعنا عليه من مقالات ودراسات قد شابه خلط واضح في المصطلح حال في أحايين كثيرة دون تمييز النص المصاحب ذاته عن سواه من النصوص.
- أن الإعراض عن نصوص العتبات يحجب عن الدارس أهم المنافذ التي تبين خصائص النص ومقاصد صاحبه، وظروف كتابته.
- أن القدامى تفطنوا إلى ظاهرة التناص عامة وإلى النصية المصاحبة خاصة وأنهم مارسوها إبداعاً وتكلموا عنها نقداً دون أن يرتقي ذلك إلى أن يكون عندهم نظرية متكاملة.
- أن المقدمة Préface حاضرة في الكتاب العربي القديم حضوراً لافتاً، وأنها عادة ما تكون فيه نصاً ذاتياً بعدياً أو قبلياً محله صدر الكتاب، وأنها أنواع كثيرة متفاعلة، وأنها فضاء على قدر من الأهمية والخطورة في آن بالنسبة للكاتب كما بالنسبة للقارئ.

- ضرورة الاهتمام بالعتبات، والنصوص المهمشة في دراسة مسالك النص العربي عامة والإبداعي منه على وجه الخصوص، قديماً كان أو حديثاً.
- ضرورة الاستفادة من المدونة النقدية الغربية بما يساعدنا على إغناء درسنا النقدي.
- أن المقاربة التناصية في قراءة النصوص واستخلاص أشكالها وقوانينها ليست سوى أحد المداخل الممكنة للنص الذي يظل – في تقديرنا – أكبر من المنهج.

ولقد اعترضتنا في هذا العمل صعوبات مختلفة أهمها:

- جدة المبحث في الدرس النقدي العربي وندوة البحوث الجادة والعلمية خاصة التطبيقية منها.
- الفوضى في المصطلح العربي واختلاف محموله الفكري من باحث إلى آخر.
- اختيارنا مدونة تراثية واسعة لا تقوم على تمايز أجناسي واضح، وليست الغاية من توسيع المدونة سوى أن تكون عينة سليمة يفضي اختبارها إلى نتائج موضوعية(11).
- تشعب القضايا التي تثيرها النصوص مفردة، ومجتمعة.

لذلك وجدنا أنفسنا محمولين على بذل جهد مضاعف اقتضى توسعاً في البحث نحن واعون به، لعل عذرنا فيه شعورنا بأن المبحث مُغرٍ ورغبتنا في إنجاز بحث نرجو ألا يخيِّب ظن القارئ.

نص المقدمة في « البخلاء »[12] للجاحظ

1 - تمهيـــد:

كتب الجاحظ «البخلاء» حسب طه الحاجري في أواخر عهد ابن الزيات وأوائل إصابته بالشلل واستهله بمقدمة يبدؤها بـ «رب أنعمت فزد»[13]، لينتقل بعد ذلك إلى مخاطبة قارئه. وتلى نص المقدمة النوادر والأحاديث، ثم خاتمة اختار أن تكون فصلاً عن ضروب الطعام عن العرب.

2 - بنيـة المقدمـة:

اتخذت المقدمة شكل الرسالة الجوابية التي تضمنت فقرات من رسالة الابتداء[14] استهلها الجاحظ بالدعاء لمخاطب لم يفصح عن اسمه رجاه أن يحدثه عن البخل ونوادر البخلاء بعد أن حدثه عن حيل لصوص النهار ولصوص الليل، ثم عرض فيها بعض قضايا الكتاب.

3 - الذات من خلال المقدمة:

* دوافع التأليف:

إذا كان من الخطأ أن يعقد الباحث صلة واهية بين موضوع الكتاب وطباع المؤلف[15]، فما هي الأسباب الحقيقية التي دفعت الجاحظ إلى تأليف الكتاب؟ هل كانت دوافع الجاحظ سياسية وثقافية كالرغبة في إصلاح المجتمع ونقد البخلاء والدفاع عن قيم العرب، أم أنه لم يرد سوى إضحاك الناس وتسليتهم؟

الحق أن في نص المقدمة – صراحة وضمناً – ما يدل على أن الأسباب كثيرة ومتداخلة. قال يبين لقارئه وجوه الاستفادة من الكتاب «*ولك*

في هذا الكتاب ثلاثة أشياء: تبين حجة طريفة، أو تعرّف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة. وأنت في ضحك منه إذا شئت وفي لهو إذا مثلت الجد». هذا القول يكشف بعض من المعاني عن أسباب التأليف ودوافعه المختلفة:

هي أسباب فكرية ومعرفية من قرائنها في النص عبارات مثل التبين والتعرف والجد والحجة، وهي أسباب حياتية معاشية من قرائنها حديث الجاحظ عن الحيلة لدرء الخطر وهي أيضاً أسباب نفسية إمتاعية ظاهرة في مزج الجاحظ بين اللهو والجد، وفي تعويله على الهزل درءاً للملل.

* مفهوم البخل:

كان نص المقدمة فضاءً ذكر فيه الجاحظ لقارئه موضوع الكتاب، لقد وعد بكتاب يجمع بين دفتيه قصصاً في البخل. ولكن ما البخل؟ استغل الجاحظ نص المقدمة ليشرح المفهوم الخاص للبخل والبخلاء. إنه صفة «*الذين جمعوا بين البخل واليسر، وبين خصيب البلاد وعيش أهل الجدب، أما من يضيق على نفسه لأنه لا يعرف إلا الضيق، فليس سبيله سبيل القوم*». وهو مفهوم موضوعي لأنه يخص الأغنياء دون الفقراء، وسكان الأراضي الخصبة لا سكان الأراضي المجدبة.

* الخطــة:

نجد الجاحظ في مقدمة الكتاب حين خاطب الشخص – الواقعي أو المتخيل – الذي طلب منه التأليف يبين بعض عناصر خطته التي سيعتمدها في التأليف كالاختيار والاختصار.

* الاختيــار:

لأن حكايات البخلاء كثيرة وقصصهم لا يأتي عليها إحصاء، استغل

الجاحظ نص المقدمة ليشرح طريقته في الغربلة والاختيار. لَمّح إلى أن من عيوب كتابه، إهماله لكثير من القصص. حتى لا يُحرج بذكر أسماء أصحابها، وبينهم الصديق والولي والمستور والمتجمل. يبدو أن قصص البخل متداولة في عصره مع أسماء أصحابها، فإذا أثبتها الجاحظ في كتابه دون ذكر الاسم، سرعان ما تراءى للقارئ الاسم لأنه رديف الحكاية، ولكي لا يجني على كثير منهم أو خوفاً على نفسه من بعضهم، أغفل ذكر الاسم أو الحكاية كلها غير أن هذا الاختيار سيعيقه أمر يتمثل في أن كثيراً من النوادر لا قيمة لها إلا بذكر أسماء أصحابها قال: «*ليس يتوفر حسنها إلا بأن نعرف أهلها*». فكيف سيكون المتن أمام هذين الرهانين: رهان الفن، ورهان الخوف من الناس أو عليهم؟

* الاختصـــار:

البخل صفة منبوذة تجلب العار لا إلى الناس فحسب، بل وإلى الكتب التي تتناول قصص البخلاء أيضاً ولـ «كي يصير *الكتاب أقصر والعار فيه أقل*»، نجده يعد بالإيجاز في إيراد القصص والأخبار. فهل سيتمثل الجاحظ في متن كتابه إلى ما وعد به في مقدمته؟

* الدعايـــة:

حدد الجاحظ في مقدمة «البخلاء» فوائد الكتاب. قال: «ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء...»، ولفت انتباه قارئه – الذي طالت قائمة مطالبه – إلى «كتاب المسائل» الذي أتى فيه على كثير مما يرغب فيه، حاثاً إياه – بطريقة غير مباشرة – على قراءته.

وأحال إلى كتاب آخر له، لم يصلنا، في تصنيف حيل لصوص النهار وفي تفصيل حيل سراق الليل. وأشار إلى كتاب «المسائل» الذي تفحص فيه

حجج من يدعو إلى «نفي الغيرة»، ويلحق الكذب بمرتبة الصدق ويفضل النسيان على الذكر.

بهذه الإحالات يمارس الجاحظ فن الدعاية والإشهار أيضاً، ولكنها الدعاية الموصولة بموضوع الكتاب الجديد، وبرؤية الكاتب للعالم.

بين «حيل اللصوص..» و«البخلاء» صلة. وكما عرف المخاطب حيل اللصوص وأمن شر السرّاق يدعوه الجاحظ إلى قراءة البخلاء ليعرف حيل البخلاء «المستاكلين والمتكسّبين»، فيأمن شرهم.

أما الصلة بين المفارقات المعروضة في كتاب «المسائل»، والمفارقة التي بُني عليها كتاب البخلاء فواضحة. إن الجاحظ بإظهار المفارقات يرغب في رد الناشز، ويحتج إلى ما أجمعت الأمة على تقبيحه وتهجينه.

والجاحظ بحرصه على ذكر كتبه أشبه بالدعائي يرغب في أن تلقى هذه الكتب ما تستحق من رواج بين أيدي الناس.

4 - القارئ من خلال المقدمة:

من هو قارئ الكتاب وما هي صفاته من خلال نص المقدمة؟

يحتمل نص المقدمة أكثر من تأويل، ففيه ما قد يكون قرائن على أن قارئ الجاحظ كريم يرغب في تعنيف البخلاء وفضحهم، استجاب الجاحظ لرغبته بأن قسى على البخلاء وعاب البخل. قال يصف البخيل: «*لا يفطن لظاهر قبحه وشناعة اسمه وخمول ذكره وسوء أثره على أهله..*». وفي نص المقدمة قرائن أخرى قد تكون دليلاً على أن قارئ الجاحظ بخيل ممتنع، استفاد من الكتاب الأول في حماية ماله، ويطلب ثانياً لا ليتعلم كيفية الاحتجاج لبخله «*بالمعاني الشداد وبالألفاظ الحسان..*» فحسب، بل أيضاً

ليتعرف على نفسه ويكتشف خباياها. هو شخص ميسور بإمكانه أن يدعو الناس ويكرمهم، غير أن الدعوة مكلفة لذلك هو حائر مشتت الذهن، تتجاذبه نزعتان: الانزواء أو الظهور. لا أحد يلزمه أن يكون سخياً ولكنه يحب البروز واكتساب حب الآخرين وفي ذلك لا شك كلفة ومشقة. إنه في حرب بينه وبين طباعه. قال الجاحظ «*وإن كانت الحروب بينك وبين طباعك سجالاً وكانت أسبابكما أمثالاً وأشكالاً، أجبت الحزم إلى ترك التعرض وأجبت الاحتياط إلى رفض التكلف، ورأيت أن من حصل السلامة من الذم فقد غنم وأن من آثر الثقة على التغرير فقد حزم*».

هذا القارئ – كريماً كان أو بخيلاً – حدد في رسالة الابتداء موضوع الكتاب في كليته وفي كثير من تفاصيله. لقد أراد أن تكون القصص والأخبار نوادر، وأن تجمع النادرة بين الجِد والهزل وبين السرد والحِجاج، وأن يكشف مخبره – أي الجاحظ – عن مقاصد البخلاء البعيدة، خاصة وأنهم فطنوا لبخلهم وعرفوا إفراط شحهم، وأن يكون رد المخبر نصاً مكتوباً. قال: «*وسألت أن أكتب لك..*». فهل سيستجيب الجاحظ لرغباته؟

إن الجاحظ وإن استجاب لرغبات مخاطبه، فإنه لم يسر في ركابه كل السير. لقد حافظ لنفسه على بعض الاستقلالية والحرية، الحرية في ألا يقول كل شيء. قال: «*هذا كتاب لا أغرّك منه ولا أستر عنك عيبه، لأنه لا يجوز أن يكمل لما تريده ولا يجوز أن يوفّى حقه كما ينبغي له...*». إن حرية الكاتب في أن يختار ويسقط «ما شاء» خوفاً أو احتراماً تجعل القارئ صنفين:

– قارئ ضمني لا يعلم إلا ما يخبره به الجاحظ. هذا القارئ تكفيه حسب الجاحظ النوادر «المنغلقة»، التي لا تنشد إلى ما هو خارج عنها، هو قارئ يجهل الشخصيات، ويقتصر على النص وحده.

– قارئ حقيقي يعرف شخصيات النوادر علمه يساوي علم الكاتب أو قد

يفوقه. هذا القارئ يتمتع بمعرفة تجعل النوادر «شفّافة»[16]، وإن لم يذكر أربابها، ومهما كانت حيطة المؤلف فإن هذا القارئ فاضح لأبطال هذه النوادر والجاحظ خائف من هذا الفضح.

الكتاب إذاً وليمة ممتعة، يدعو إليها قراء يخشى عليهم الملل ويفتح لهم أبواباً عجيبة واجباً، ويدعوهم إلى حسن الظن حقاً[17].

5 - علاقة المقدمة بالمتن:

أيهما أسبق في زمن الكتابة؟ هل أن المقدمة دائماً بعدية أي بعد أن يفرغ الكاتب من متن الكتاب؟

لابد أن تتوفر قرائن كثيرة لحسم مسألة الأسبقية الزمنية، فثمة مقدمات أسبق، وأخرى تكون لاحقة. في نص مقدمة «البخلاء» ما يشير إلى أنها أسبق في زمن كتابتها على زمن كتابة المتن. قال «*فأما ما سألت من احتجاج الأشحاء ونوادر أحاديث البخلاء.* ***فسأوجدك*** *ذلك في قصصهم إن شاء الله تعالى*». وتنضاف إلى ذلك قرينة أخرى في صدر فصل عن ضروب الطعام عند العرب. قال «*احتجنا عند التطويل وحين صار الكتاب طويلاً كبيراً إلى أن يكون دخل فيه من علم العرب وطعامهم....*» وهي قرينة دالة على أن المقدمة كتبت أولاً، ولا تحمل تصوراً متكاملاً عن المتن. لعلها لو كانت بعد المتن لاحتوت إشارة إلى هذا الفصل.

وإذا اعتبرنا المقدمة عقداً بين الكاتب والقارئ، سمح لنا ذلك بالبحث في مدى انسجامها مع المتن بالمقارنة بين ما أعلن الكاتب أنه سينجزه وما أنجزه فعلاً.

في مقدمة الكتاب ذكر الجاحظ أنه سيبدأ برسالة سهل ثم بطرف أهل خراسان. فهل التزم بهذا الوعد في المتن؟

قال بعد أن ذكر رسالة سهل: «*نبدأ بأهل خراسان... ونخص أهل مرو...*»، ولكنه لم يلتزم بذلك كل الالتزام. لقد تصرف في الخطة، والسبب في ذلك أنه كان لا يكتب المتن وفق منهجية مسبقة. إنه كثيراً ما يستطرد أو يضمّن المتن قصصاً طارئة قال: «*وقيل للحارثي بالأمس....*». وكان يعتمد الذاكرة. قال: «*فهذا ما حضرني من حديث غبن أبي المؤمّل*» ثم إن الجاحظ في متن الكتاب كان يستدرك على نفسه، فيعتذر أو يشرح أو يصل بين ما تقطع من أحاديث. اعتذر عن ترك الإعراب بعد أن تقدم شوطاً في المتن، واستدرك بعد ذلك للحديث عن التسمية، واستطرد ثم انتبه فقال: «*ثم رجع الحديث إلى البخلاء..*»، ثم أضاف فصلاً – وقد شعر بأن الكتاب طال – لم يذكره في نص المقدمة.

والجاحظ في المقدمة يذكر أصناف كلام البخلاء من مُلح ونوادر وأعاجيب لكنه في المتن لا يخصص لكل صنف من الكلام باباً أو فصلاً، ويكثر من الأسئلة – على لسان المخاطب – دون أن يلتزم في المتن بالإجابة عنها السؤال تلو الآخر. لذلك فإن بين المقدمة والمتن تظل مسافة تحتاج من القارئ إلى جهد في القراءة والتنظيم والتأويل.

ولعلنا أميل إلى القول بأن أهم أسباب ما بدا من انعدام انسجام بين المقدمة والمتن يتمثل في كون المقدمة كانت سابقة للمتن، كتبها الجاحظ ولم يستقر في ذهنه تصور متكامل عن المتن محتوى وخطة. غير أن ذلك كله لا ينفي مطلقاً الصلة الحميمة بين مقدمة «البخلاء» ومتنه، من جهة أنه أعلن فيها عن موضوع المتن وبعض عناصر خطته في التأليف، وأشكال نصوصه، ومن جهة ما عبّر عنه من رؤية مخصوصة للأدب وللكون... وتلك بعض قيمة المقدمة.

6 - قيمة نص المقدمة:

سلك الجاحظ في هذه المقدمة أسلوباً جديداً إذ كتبها على شكل رسالة حاور من خلالها مخاطبه وإن لم يذكر اسمه، وعرض فيها بإيجاز موضوعات الكتاب وفوائده، وكشف عن بعض غاياته.

وإذا كان الجاحظ لم يول كبير اهتمام للمقدمة في «البيان والتبيين» فإن له في البخلاء والحيوان[18] مقدمتين أجمع النقاد القدامى والمحدثون على قيمتهما.

نص المقدمة في « الإمتاع والمؤانسة » للتوحيدي

1 - تمهيــد:

أبو حيان التوحيدي هو علي بن محمد بن عباس. تتلمذ على علماء عصره كالسجستاني في المنطق وأبي سعيد السيرافي في النحو، واطّلع على الكتب وعاشرها وتكسّب من نسخها وكلف بأدب الجاحظ. اشتغل ورّاقاً يقلّب الكتب قراءة ومراجعة ونسخاً في زمن كان فيه للورق أثره على المجتمع والفكر(20).

عاش التوحيدي في عصره وعلى هامشه(21)، وواجه الحرمان برؤية للوجود مخصوصة غلب عليها التعبير عن المرارة، وتوفي بشيراز سنة 414هـ.

فهل كان هذا الورّاق على وعي بأهمية خطاب المقدمة؟ وكيف أجراه؟ وهل أثّرت موسوعيته - الإرث جاحظي(22) - في خطاب التقديم في «الإمتاع»؟

2 - كتاب الإمتاع والمؤانسة:

طلب أبو الوفاء من أبي حيّان أن يقص عليه كل ما دار بينه وبين الوزير ابن سعدان، وذكّره بنعمته عليه، فاستجاب أبو حيان لطلب صديقه، ودوّن الكتاب(23).

لقد رتّب التوحيدي «فصول» كتابه، فحمل كل واحد رقم ليلة، وتوالت الليالي حتى بلغت الأربعين، دون أن يصحب هذا الترتيب الزمني تنظيم للمواضيع، وتبويب للمسائل. قد يكون تشتت المواضيع، وتشعّبها نتيجة لمقام الكلام وهو المسامرة في المجالس، وقد يكون الوزير الذي لم يكتف بالسماع

بل تفاعل مع أبي حيان ووجه بالأسئلة مسار الحكي، المسؤول عن هذا التشتت، ولكن لأبي حيان أيضاً أثره لكثرة استطراداته ومفاجآته في الخطاب. كان مخاطبه يدعوه إلى الاستزادة والتبسّط «*قل واتسع مجاهراً بما عندك، منفقاً مما معك*» ولم يكن هو – وهو وريث الجاحظ – بقادر على ألا يستدرك ويستفيض «العادة الجارية» في مثل هذه المقامات. قال يبرر ذلك «*وعذري في هذا واضح لمن طلبه، لأن الحديث كان يجري على عواهنه بحسب السانح والداعي*».

وكان أبو حيان يرسل أجزاء الكتاب تباعاً إلى مخاطبه، فإذا شرع في الثالث كتب «قد أرسلت إليه الجزئين الأول والثاني وهذا الجزء قد والله ألقيت فيه كل ما في نفسي من جد وهزل...». ولأنه آخر الكتاب ختمه برسالة في الشكوى والرجاء.

وفضلاً عن تقسيم الكتاب إلى أجزاء والأحاديث إلى ليال، اعتنى التوحيدي بالمقدمة اعتناءه بها في مؤلفات أخرى(24).

3 - بنيــة المقدمــة:

استهل أبو حيان نص مقدمة كتابه بالحمدلة والصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم، ثم فصل ووصل بـ «أما بعد» واسترسل في تقديم أجرى فيه الخطاب حواراً بينه وبين صديقه أبي الوفاء، فاتخذت المقدمة بذلك شكل الرسالة الجوابية.

إن ولادة الكتاب كانت حاصل حوار بين الكاتب ومخاطبه، ونتيجة تبادل للقول في أكثر من مناسبة.

قال: «*قد فهمت أيها الشيخ... جميع ما قلته لي بالأمس فهما بليغا..*».
ولأن المقام الذي جرى فيه هذا الحديث شفوي مخصوص يجهله القارئ،

«احتال» التوحيدي فنياً باستعادته بأن أعاده «ههنا» بالقلم، وقيّده باللفظ. والتوحيدي إذ يذكر له صديقه، لا يكتفي بالمجمل من الكلام، بل يضع على لسان هذا الصديق القصة كاملة «*قلت لي*...» ليضمِّن المقدمة نص مخاطبيه فنكون إزاء خطابين تتبادل فيهما الشخصيتان المواقع: خطاب أبي الوفاء باثاً ومتقبّلاً، وخطاب أبي حيان باثاً ومتقبلاً. وهو ما يؤكد الطبيعة الترسلية لنص المقدمة.

4 - الذات من خلال المقدمة:

* إنتاج المعرفة:

بدت الذات منتجة لمعارف عصرها وعلومه في المقامين: الشفوي، مع الوزير والمكتوب مع الصديق. إنّ شأن التراسل كشأن المسامرة أدوات إنتاج للمعرفة، وليست الكتب المتبادلة في مقام الكتابة سوى وسائل مادية لتدوين هذه المعرفة وتوثيقها، يحتال بها الكاتب على النسيان، وعلى نوائب الزمان(25). وليس إنتاج المعرفة سوى دليل على أن الرجل مثقف، وأن التثقيف إحدى غايات التأليف القصوى.

* الأمـانـة:

إلى أي مدى كان التوحيدي أميناً في حكاية خطاب أبي الوفاء إليه؟ وإلى أي مدى كان صادقاً في حكاية «سيرته»؟

لقد اختلف الدارسون في شأن تزايد أبي حيان بل إن بعضهم ذهب إلى أن إثارة قضية الصدق والكذب مردها وهم إمكانية التطابق بين الخطاب الفني والواقع لذلك هي عند هؤلاء قضية خاطئة من الأساس(26). قد يكون أبو حيان صادقاً في نقل المحتوى، أما الخطاب معجماً وأسلوباً فمن إبداعه، وقد يكون الأمر كله من صنعه. الواضح أن عملية إعادة كتابة ما كان في

الأصل شفوياً تحدث بالضرورة مسافة بين «النصين». إن الوفاء لمطلب احترام الأصل معنى وأسلوباً مستحيل، لأن الذات ليست بأية حال من الأحوال آلة تسجيل.

لقد دعا أبو الوفاء التوحيدي إلى نقل ما جرى نقلاً أميناً، وكأنه كان حاضراً في تلك المجالس، بهذه الدعوة سينتقل التوحيدي من متكلم إلى كاتب، ولأنه يعلم أن هذا الانتقال سيخل بالأمانة – لما بين المقامين من مسافة – نبّه أبا الوفاء إلى ذلك، شعوراً منه بالمسؤولية وصدقاً مع الذات. ولكن الملفت للانتباه – في هذا السياق – أن التوحيدي قرّع نفسه في المقدمة وسجّل زراية أبي الوفاء حين قال له: «*ولعلك في عرض ذلك تعدو طورك بالتشدّق..*» أو بأنك: «*غرّ لا هيئة لك في لقاء الكبراء ومحاورة الوزراء*» فماذا كان عليه لو حذف ما يعيبه من نصه؟ وهل أن إثبات خطاب أبي الوفاء في تقريع الكاتب مع قدرة الأخير على تجنبه مظهر من مظاهر الأمانة؟ وإذا كان التوحيدي أميناً في نص المقدمة فهل يعني ذلك ضرورة أمانته في متن الكتاب؟ وكيف له أن يكون أميناً في النقل، وقد اشترط عليه أبو الوفاء شرطين متعارضين:

– احترام الأصل.

– ضمان بلاغة النص وجماليته.

إن أبا الوفاء لم ينظر إلى التوحيدي مبدعاً، بل نظر إليه ورّاقاً، وهو ما جعل الأخير يتحرك بين سلطتين: سلطة صديقه، وسلطة الإبداع، ولذلك ظل احترام العقد هاجساً يطل على التوحيدي في كل مراحل العمل، وإن كان يؤمن بأن الأمانة للأصل ضرب من المستحيل[27].

* «تفاوض» أم رضوخ:

يبدو أبو الوفاء من خلال الحوار في نص المقدمة سائلاً وآمراً بل

مهدداً أحياناً، أما التوحيدي فهو خادم مأمور ومطيع. ولم يكن الحوار تفاوضاً بين ندّين رغم اتفاقهما أحياناً في الرغبة كقوله «*فكان من جوابك لي: افعل ونِعْمَ ما قلت وهو أحبُّ إليَّ*». إن أبا الوفاء يدعو إلى نقل ما جرى ويضع الشروط الكثيرة، ويزيّن لصديقه - في شيء من الابتزاز - أثر الاستجابة على العلاقة بينهما. قال «*وجهلت أن من قدر على وصولك، يقدر على فصولك*» «وهو [الامتثال إلى الطلب] *اغسل للوسخ الذي بيني وبينك*»، ويهدد بالفراق فكان من التوحيدي أن عبر عن رضوخه واستسلامه. قال: «*أنت مولى وأنا عبد وأنت آمر وأنا مؤتمر... وأنت مصطنع وأنا صنيعة*»!.

وهو وإن سجل في خطابه بعض الملاحظات والتوصيات فإنها لم ترتق إلى مستوى الشروط ومثلما لبّى التوحيدي دعوة الوزير فحضر مجلسه وآنسه، يستجيب الآن لطلب أبي الوفاء رغبة ورهبة. لقد أشاع التوحيدي في هذه المقدمة جواً من الود والحب، لذلك لم يكن من الصدفة في شيء أن يستهل التقديم ببيان قيمة الأخذ بالنصيحة وبرأي الصديق والمجرِّب البصير في النجاة والفوز في الدارين، وأطال وتفنن في الدعاء لمخاطبه، دعا له في فقرة من المقدمة خصصها للدعاء، وفي جمل دعائية أخرى اعتراضية كثيرة. لقد كان أبو حيان يرى الدنيا «*حلوة خضرة وعذبة نضرة*» لم يحظ منها بغير العناء فأكثر من التذلل والشكوى، وتحسّر على الماضي، ونقم على أهل عصره، ورأى في أبي الوفاء منقذاً لذلك قبل طلبه تطلعاً إلى منازل كبراء أقل منه كفاءة. وهو تطلع حذر يفصح - كما يذهب إلى ذلك الموسوي - عن عصر متقلب مصير الأفراد والكتاب فيه محفوف بالمخاطر(28).

* كتابة السيرة:

على لسان أبي الوفاء وضع لنا التوحيدي فصولاً من سيرته الذاتيه قال: «*إنك تعلم يا أبا حيان أنك انكفأت من الري إلى بغداد في آخر سنة*

سبعين...». فلماذا نزع أبو حيان إلى كتابة بعض من «سيرته» في هذا الفضاء؟ هل بسرد فصول من السيرة يحتال التوحيدي على أبي الوفاء وعلقاى القارئ الضمني ويبغي عطفهما: عطف القارئ الضمني بأن يقرأ الكتاب ويرقّ لحال صاحبه، وعطف أبي الوفاء بأن يخلصه مما هو فيه خاصة وأن أبا حيان اشتهر أنه «يتشكى صرف زمانه ويبكي في تصانيفه على حرمانه»[29].

إن دوافع حكاية سيرة الذات كثيرة[30]، لعلها عند التوحيدي أعلق بالخصائص الفردية وبانفعالات النفس وموقفها من المجتمع والوجود.

5 - القارئ من خلال المقدمة:

تتضمن المقدمة من القرائن ما يشير إلى أنها موجهة إلى أكثر من قارئ. من هؤلاء القراء:

- أبو الوفاء: أن الإهداء كنص مصاحب هام من حيث أنه يسلط الضوء على المتن لذلك حظي بالدراسة والتحليل ولقد أبرز النقاد قصديته سواء في اختيار المُهدى إليه أو في اختيار عبارات الإهداء[31] - والمخاطب في نص التوحيدي - في بعد من أبعاده - شخصية حقيقية، حقق ذكرها كثيراً من الوظائف أهمها ما أسفر عنه هذا الذكر، من ود ومشاعر طيبة تبعث على مضي المخاطب ذاته في القراءة ورغبته فيها ولكن ذكر المعنى بالخطاب وإن كان يخلق روابط صداقة بين الباث والمتلقي، فإن من شأنه أن يؤسس نمطاً من الكتابة - يخترق المقدمة - يقوم على معطيات لا يعرفها إلا الكاتب والقارئ المقصود بالخطاب. تشيع هذه الظاهرة خاصة في المقدمات التي تكون على شكل رسائل وتطرح سؤالاً عن القراء الآخرين وعن مدى حضورهم في وعي الكاتب لحظة الكتابة.

وفي مقدمة الإمتاع يزداد السؤال إلحاحاً إذا علمنا أن أبا حيان أراد الكتاب سرياً، وأنه دعا صديقه إلى كتمانه.

وإذا كان المهدى إليه – كما يلاحظ جينات – مسؤولاً بدوره عن الإنتاج باعتباره طرفاً في عملية الإهداء، وهو ما يتطلب منه القراءة كمقابل على الأقل في حده الأدنى، فإنه في نص التوحيدي نهض بأكثر من ذلك – أو هكذا أراد التوحيدي – طلب من أبي حيان أن يكتب، ورسم له الخطة وحدد له طريقة الكتابة(27) وقص طوراً من سيرة أبي حيان الذاتية.

لقد سرد أبو الوفاء السيرة وذكّر أبا حيان بما حدث «*إنك تعلم*... وذكرت..» وبما نال عنده من حظوة «... *فأرعيتك بصري وأعرتك سمعي*..»، وبما وعده به، ليبني على ذلك حقاً اعترف له به أبو حيان في مقدمة الكتاب وأدّاه في المتن.

إن مقدمة الكتاب تشير بلا لبس أن الكتاب كان محاولة للتخفيف من عبء دين علي بن حيان الذي قال لصديقه: «*لا أشتري سخطك بكل صفراء وبيضاء في الدنيا*».

* عامـة القـرّاء:

هل نحن في حاجة إلى تأكيد أن لكل نص بالضرورة قارئاً ضمنياً، يتوجه إليه الكاتب بالخطاب، وأن هذا القارئ الضمني أشمل وأكبر من القارئ الحقيقي الذي ذكره الكاتب طرفاً في عمية الترسّل؟

إذا كان حضور القارئ في النص بدهياً، فليس من البدهي الوقوف على تصور التوحيدي للقارئ. إن لكل كاتب تصوراً يختلف باختلاف الأحوال والقضايا وباختلاف الرؤى والأزمنة.

وإذا كان ابن المقفع يريد قارئاً فطناً، وكان الجاحظ يخاف القارئ الكسول لذلك ينشطه بالهزل. فإن التوحيدي من خلال نص المقدمة توّاق إلى محاورة قارئ يؤمن بأن «عقل غيرك تزيده في عقلك»، يجد في المشاركة إمتاعاً ومؤانسة. ومثلما أسقط الكلفة بينه وبين ابن سعدان ليشتد الأنس وتستحم الثقة، نجده فيما يكتب يتدرّج بقارئه عاطفياً فيحكي له سيرته ويكشف له عيوبه ويتواضع إلى أن يتأكد الأنس بينهما ويقع الاسترسال كتابة وقراءة. إن القارئ الضمني في تصور التوحيدي إيجابي – مثله في ذلك مثل السامع في المجلس – يطلب ويسأل ويشترط. إنه طرف أساسي في عقد «التواصل المقروء» وإن كان التوحيدي قد طلب من صديقه إخفاء الكتاب وصيانته عن عيون الحاسدين.

6 - علاقة المقدمة بالمتن:

على نسق الألف خرافة[33] رتّب أبو حيان متن كتابه الزاخر بالمسامرات، وتوالت فيه الليالي حتى بلغت الأربعين. لم يكن أنسب من «الليالي» لاحتواء المسامرات بموضوعاتها المتنوعة المتشعبة، رغبة في إبداع نص – شفوي أولاً ثم مكتوب – شمولي يحقق شمولية الثقافة.

قد لا تحمل مقدمة الكتاب إشارة إلى محتوى متنه في ترتيب أو تفصيل، ولكنها تشي لقارئها بأن أبا حيان سيتحول في متن الكتاب إلى رواية أو إلى «شهرزاد» جديدة ينسج القصص والأحاديث ليمنع ويؤانس. إن خطة المتن على نمط ألف ليلة، وبصرف النظر عن أمانة التوحيدي، فإن متن الكتاب نص سردي إبداعي قبل أن يكون وثيقة تاريخية.

إن بين المتن ومقدمته أكثر من صلة. لقد كان المتن تنفيذاً للوعد الذي وعد به الكاتب في المقدمة سواء في شكل النص أو محتواه، أما مسألة

الصدق فتصل موضوع خلاف بين منهجين في القراءة النقدية، ونحن أميل إلى أن النص الأدبي والفني لا يُنظر فيه من أجل البحث عما فيه من صدق أو كذب، بل من أجل ما فيه من أدبية وفن.

7 - قيمة نص المقدمة:

لنص مقدمة الإمتاع قيمة في الدرس النقدي تتزايد باستمرار خاصة وقد استفاد هذا الدرس من منجزات المناهج الحديثة كاللسانيات والتداولية.

يثير هذا النص قضايا هامة مثل علاقة المنطوق بالمكتوب، ومسألة الصدق الأخلاقي والفني وفيه بعض من فن السيرة في النص العربي القديم، إضافة إلى ما يثيره من قضايا تتعلق بالمثقف وعلاقته بالسلطة وموقفه منها.

ولهذا النص من جهة كونه مقدمة – اتّخت الرسالة نوعاً – قيمته في البحث عن أشكال المقدمات في الكتب العربية قديماً. إن هذا الشكل الحواري وجدناه خاصة عند الجاحظ في البخلاء – والحيوان أيضاً – مما يؤكد لنا أن القول بأن التوحيدي كان وريث الجاحظ لا يقوم فقط على اشتراكهما في الاستطراد والموسوعية أو ما اتّهما به من فوضى، بل يقوم أساساً في الرؤية إلى الوجود، وأشكال الفن.

تأليفيـــة

إذا كانت ممارسة خطاب التقديم قسمة مشتركة بين كل المبدعين عرباً كانوا أو غير عرب، فإنه لا جدال في أن الدرس النقدي الغربي المعاصر أكثر اهتماماً منا بهذا الخطاب الذي تجاوز فيه البحث في الجزئيات إلى بناء نظريات متكاملة.

إن خطاب التقديم واقعة نصية بغض النظر عن الوعي بها، والموقف منها. ونحن إذا ما تأملنا ما كتب أسلافنا وجدنا خطاب المقدمة في مؤلفاتهم الأدبية والنقدية نصاً يكتبه المؤلف ذاته بعد كتابة المتن أو قبله، ويجعله في صدر كتابه، فيه يبين محتوى الكتاب ودوافع التأليف، ويعرض بعض القضايا والمفاهيم. إنه نص سنّه في الكتابة لا يخلو منه كتاب إلا فيما ندر. وهو نص يثير كثيراً من الأسئلة كسؤال الحدود: من أين يبدأ نص المقدمة وأين ينتهي؟ وهل للمقدمة حجم نموذجي؟ إن المقدمة في الكتاب العربي تحتل منه الصدر وليس لها حجم نموذجي غير أنها عادة ما لا تتجاوز حجم المتن الذي تنفصل عنه إما برموز كتابية كالبياض والخط والنقط، وقد يجيء في آخرها ما يدل على انقضائها كالدعاء الأخير أو حدوث نقلة في الأسلوب. إن مسألة ضبط حدود المقدمات تظل حرية بالاهتمام تحتاج إلى اجتهاد وحس نقديين خاصة وقد لاحظنا اضطراباً في هذا المجال.

ومن الأسئلة التي يثيرها نص المقدمة سؤال الوظيفة، فإذا كان مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، فإن نص المقدمة نص شريف لاحتلاله صدر الكتاب، وهو نص نافع لأنه ينهض بتحديد مقام القول من حيث إنه

يكشف عن الدواعي والأسباب التي تكتنف النص ساعة كتابته وظروف إنتاجه، ويكشف عن طرفي عملية التواصل وعن رؤية الكاتب الفكرية والجمالية.

ولهذا النص وظيفة إشهارية بما أنه فضاء تتقاطع فيه وظيفة التأثير والإقناع والجمال والتعبير. فيه يصنع الكاتب الإقناع ويسعى إلى التأثير على الآخرين، وفيه يعلن عن عنوان كتابه ومحتواه علّه يرغب في قراءته ويمنع عنه سوء الفهم. وهو خطاب إشهاري دعائي بامتياز لا فقط للمتن الذي يليه بل لسائر مؤلفات الكاتب ولرؤيته الفكرية والفنية عامة. صحيح أن الترغيب ليس حكراً على المقدمة، ولكن الكاتب يعي أن الفشل في هذا المحل الأول كثيراً ما يؤدي إلى انتكاسة القارئ.

ولنص المقدمة وظيفة حوارية حجاجية إذ فيه قراءة لمؤلفات سابقة تشاركه نفس الموضوع وفيه مواقف من هذا المقروء وأصحابه. إن الكاتب في نص المقدمة لا يتخلى عن كونه قارئاً يتفاعل مع النصوص، ومع المحيط الثقافي نقداً أو انتقاداً. وهو عادة ما لا يقول في مقدمته «هذا هو العمل» فحسب، بل أيضاً «هذا ما يجب عليكم الاقتناع به».

ولهذا النص وظيفة منهجية، لأنه كثيراً ما يجمع المشتت ويرد المتباعد، يعتمد فيه الكاتب الإيجاز ويذكر العناوين الفرعية علامات تهدي القارئ إلى السيطرة على المقروء، بل إنه كثيراً ما يتحول إلى كلام عن الكلام، يؤسس بالشرح والتفسير عقداً مشتركاً يحدد – إلى حد بعيد – كيفية تلقيه.

ولا تخلو المقدمة من وظيفة جمالية يرتقي فيها الكلام إلى مرتبة الشعر لينزاح بالعبارة عن دلالتها الأولية إلى أخرى فيها من الغموض ما يهيؤها إلى أن تكون حمّالة معان. زد إلى ذلك ما في المقدمات من أبيات شعرية إذا

جمعناها كوّنت ديواناً. هي أبيات على سبيل التضمين والاستشهاد، يدل حضورها على أن الشعر كان مصدراً من مصادر الكتابة.

ولأن الكاتب يتحدث في المقدمة عما سيتحدث عنه – أو تحدث عنه – في المتن، فإن لهذا النص وظيفة إخبارية. فيه يُخبر الكاتب عن المحتوى والكيفية[34]. وفي المقدمة قد يحكي الكاتب ظروف الكتابة وما حفّ بها، وقد يتوسع فيصف أحوال الكتّاب والعصر.

ومن المقدمات ما كانت مناسبة لضبط المفاهيم والتعريفات وعرض الأسس النظرية. إن الكاتب في مقدمة كتابه كثيراً ما يكون ناقداً وقارئاً في آن[35]. لذلك كله كان نص المقدمة – ولازال – شريفاً فضاءً ووظائف، وخطيراً في آن.

ومن الأسئلة التي يثيرها نص المقدمة ما يتعلق بالقارئ: كيف يبدو القارئ من خلال المقدمات وما علاقته بالنص وبالمعنى وكيف يراه الكاتب وكيف يريده؟ ما هو أفق انتظاره وهو يقبل على نص المقدمة؟ وهل يخيّب له الكاتب هذا الأفق؟ وهل حرص الأدباء والنقاد في مقدمات مؤلفاتهم على عدم تجاوز الحدود في التأويل والحفاظ على ثبات المعنى أي على «ترويض القارئ» أم أنهم طوروا – بالمقدمات – كفاءته التقبلية وتركوه حراً في تلقيه؟

إن كتابة مقدمة لكتاب ما، لا شك تدل على حضور سلطة المتكلم وقصديته، لأنه هو الذي يختار العبارة والمعجم، وهو الذي يحدد معاني كلامه سلفاً، بما يجعل المتلقي لا يضفي المعنى ولا يبتكره، بل فقط يستخرج ما وضعه المتكلم من أفكار وآراء. إنها نص يكرس فكرة أن الكاتب صاحب الحقيقة وشارحها والموجّه إليها، يستغل هذا الفضاء المتقدم فيمارس فيه سلطته، بأن يوجه القراءات ويحرم القراء بشكل من الأشكال من ممارسة التأويل، فالكاتب يدرس سلفاً أن عوامل عديدة ستتدخل في سيرورة الإبلاغ

منها عوامل الزمان والمكان، ومنهاكفايات المتلقي وطبيعة تكوينه وقدراته العلمية والأدبية، وهو يعرف أن القراءة مغامرة ومعاناة(36)، لذلك يسعى في المقدمة إلى مراقبتها وتوجيهها. ويدرك الكاتب أن القارئ سيقتحم أول نصوصه انطلاقاً من رؤية مخصوصة، فيسعى إلى إرضائه وفتح شهيته فتحاً عادة ما يكون مقدمة لتغيير أفق القارئ وتحويله من قيمة فكرية أو جمالية إلى أخرى.

ولعل أبرز مظهر دال على أن الكاتب العربي كان واعياً بقيمة المُخاطَب وحساسيته انخراطه في مجاله القيمي والعقائدي. إن بداية المقدمة بالبسملة والحمدلة لا تنم فقط عن عقيدة الكاتب بل أيضاً عن إرضاء للقارئ. وفي الدعاء أيضاً استمالة وإرضاءً سواء للمخاطب المعني بالمكتوب أو للقارئ عامة حال مباشرته فعل القراءة لأن «أنت» الضمير العائد على «المُهدَى إليه» يصبح بفعل القراءة عائداً على كل قارئ وإن لم يوجه إليه الخطاب في الأصل.

ولأن القارئ ليس واحداً، ولأنه لا معنى للمتن إلا إذا سلمت المقدمة القارئ إليه، يسعى الكاتب جهده لتحقيق تفاعل بين نص المقدمة وكل القراء على قدر تنوعهم واختلاف مقاصدهم، وتلك مهمة عسيرة ليس سهلاً على كل كاتب إجادتها والإصابة فيها. لذلك كله اعتبرنا القراءة إشكالية ذات أهمية في دراسة خطاب المقدمات(37).

في المقدمة – الخطبة يطور الكاتب الكفاءة التقبلية للقارئ بأن يكشف له عن المقاصد التي ولدت النص والخطة التي يقوم عليها. وفي المقدمة – النص المركّب، «يسلح» الكاتب مخاطِبه بقواعد نظرية يراها ضرورية لاستقبال المتن وفهمه على الوجه الذي يريد. وفي المقدمة – الرسالة يحاور

مخاطبه ويدرج كثيراً من خطابه الابتدائي في رسالة الجواب فيتقاطع الصوتان على نحو تفاعلي ويتحاوران، ويشتركان في كتابة المقدمة.

فهل في كتابة المقدمة اعتراف بـ «كسل» المتن؟ أليست المقدمات بقدر ما تفتح المتون تغلقها؟ وهل يمكن القول إن كل متن له مقدمة هو نص كسول عاجز بذاته؟ وكيف يتحول قارئ المتن إلى منتج مبدع. وقد سيجت المتن نصوص مصاحبة – منها المقدمة – ترافقه وتمنع «الاعتداء» عليه؟

ليست النصوص المصاحبة – في الواقع – حارساً من «لحم ودم» إنها من طبيعة النص المحروس، نصوص «من ورق» لا يمكن للقراءة إلا أن تكون تأويلاً لها. وإذا كان الكاتب في مقدمته يؤسس للإغراء والإيقاع بالقارئ، فإن لهذا الأخير تجربة قرائية يتحصن بها بما يجعل المقدمة محلاً للالتقاء، ولإمكانية الافتراق. وهي أيضاً فضاء لالتقاء الأجناس وتحاورها أخذاً وعطاء منتجين، فيها تداخل صريح مرة وفي أخرى خفي وقد يكون معقداً أو بسيطاً بين الرسالة والخطبة والخبر والنص القرآني والشاهد الشعري. إن نص المقدمة حصيلة درجات من التحويل يفضي إليها الاختبار والتجريب. والذي عليه جل الكتاب والقراء على اختلاف مشاريهم واهتماماتهم ووعيهم بقيمة هذا النص المصاحب وبأنه ليس نصاً فحسب بل حمّال نصوص. إن المقدمات على اختلاف أشكالها وأحجامها تظل نصوصاً ترتحل في الزمان لا تحكي ثقافة كتّابها فحسب، بل وأيضاً ثقافة قرائها، ومجتمعها لما تزخر به من أصوات وعلاقات.

قد تختلف اليوم المواقف من نص المقدمة ومن مدى ضرورته غير أنه فيما اطلعنا عليه من مؤلفات قديمة كان هذا النص كثير الحضور لا يحاذي المتن فحسب بل يعني أنه ثانوي بل هو نص رئيسي وفضاء مركزي يكون مع المتن وحدة نصية ودلالية. يقودنا كل هذا إلى أن نعيد سؤال «ماريفو»

الإنكاري: «أيعتبر الكتاب المطبوع والمجموع دون مقدمة كتاباً؟ لا، إنه لا يستحق دون شك هذا الاسم».

أفلا ينبغي وحال الكتاب العربي القديم على ما وصفنا أن يكون خطاب المقدمات أحد المداخل الرئيسة في قراءة الإبداع العربي؟ بلى.

الهوامش

1) قريب من هذا تمييز «سعيد يقطين» بين «النص» و«اللانص» في الثقافة العربية. يرى يقطين أن ما اهتم به الدارسون قديماً وحديثاً يدخل في نطاق النص الذي يتميز بما يتوفر فيه من قيم مقبولة اجتماعياً وثقافياً وما يتصف به من صدق. أما اللانص فيتصف بأنه هزل ولحن وأخبار مستحيلة انظر: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي. المركز الثقافي العربي. ط 1، 1997.

وإذا كنا نعتبر المؤلفات التي سننظر فيها تدخل في ما سماه يقطين «النص» لأنها في الأدب «الجاد» وفي النقد، فإننا نرى أن هذا النص لا يخلو هو الآخر من «النص» يتمثل في مجموع النصوص المصاحبة للمتن والتي كثيراً ما اهملت وهمشت قديماً وحديثاً.

2) للتوسع في إشكالية العلاقة بين المناهج النقدية الغربية والنقد العربي الحديث انظر: محمد الناصر العجيمي. النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، منشورات كلية الآداب، سوسة 1999.

3) عبدالعالي بوطيب. إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي. مجلة عالم الفكر. ع 1. سبتمبر 1998، ص 130.

4) محمد عابد الجابري. التراث ومشكلة المنهج. ضمن كتاب المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية. توبقال للنشر. ط 1. 1986، ص ص 84-85.

5) أحمد بدوي. أسس النقد الأدبي عند العرب. دار نهضة مصر. 1996، ص 592.

6) محمد خرماش. ذكره جمال مقابلة في «حضور المتلقي» في تأليف ابن قتيبة مقدمة عيون الأخبار نموذجاً. عالم الفكر. إبريل 2004، ص 277.

7) اعتبر «جينات» النصية المصاحبة حجر الزاوية في إدراك التفاعل بين ذات الكاتب والنص والقارئ. انظر: Seuils. Ed Seuils. (Points) 2003, p 8.

8) ترى أوركيوني أن مقاصد المتكلم مسألة إنسانية في تحديد خصائص الخطاب الإنشانية، والمخاطب عندها، وفي الدراسات التداولية الحديثة بصفة عامة ليست ذاتاً مجردة تستعمل اللغة بل هو هوية نفسية واجتماعية وحضارية تتجلى آثارها في الكلام. كذلك للسياق الذي يتنزّل فيه الكلام أهميته. والمخاطب عند التداوليين ركن أساسي هو الآخر في التواصل. للتوسع انظر:

Catherine Kerbrat - Oeecchioni, L.énonciation, de la subjectivité dans le langage. Armand Colin. 4 Ed. collection U.

وانظر أيضاً:

Catherine Detrie. Processus Métaphorique. Paris. Homore Champion Editeur, 2001.

في هذا الكتاب بحثت «ديتري» في الاستعارة من وجهة نظر البلاغة القديمة والمقاربات المنهجية الحديثة: البنيوية والأسلوبية والدلالية... وكشفت عن بعض مظاهر القصور، مستفيدة من بنفنيست وألبار هنري ومن لاكوف وجونسون... مؤكدة ضرورة العودة إلى الذات في تجربتها اللغوية والثقافية والوجدانية معتبرة الاستعارة رؤية ذاتية مخصوصة للعالم.

وانظر أيضاً:

Emile Benvenise. Problemes de linguistique generale. Gallimard. 1966, chp: L. homme dans la langue.

ولقد لفت انتباهنا تساؤل مصطفى صادق الرافعي في المقدمة التي كتبها لكتاب «شرح أدب الكاتب». للجواليقي. تساءل في الصفحة 7 هذا كتاب ابن قتيبة، ولكن أين ابن قتيبة فيه؟». انظر: شرح أدب الكاتب للجواليقي. دار الكتاب العربي. د.ت. فهل أن ذات المؤلف العربي قديماً فعلاً كانت منطمسة فيما يكتب؟

9) كان «رولان بارت» - وهو من أهم النقاد البنيويين الفرنسيين - قد آمن بفكرة موت المؤلف معتمداً في ذلك على مقولة ملارميه «أعط المبادرة للكلمات» مركزاً اهتمامه على اللغة

باعتبارها نظاماً من العلامات والمؤسسة على نظام خاص بحكم استعمالها، ثم تراجع عن ذلك، ولاسيما حين زار اليابان كما يقول «ستروك».

إن الفكر النقدي الذي أسقط من اعتباره منشئ النص في الطور البنيوي أعاد المؤلف إلى مركز الدراسة النقدية على يد روائي وناقد سيميائي تأويلي مثل أمبيرتو إيكو. انظر: المؤلف والنص بين بنيوية بارت وتأويلية إيكو. أحمد علي محمد. جريدة الأسبوع الأدبي. ع 918 بتاريخ 2004/7/31.

قضايا أدبية. تأليف Emmanuel Fraisse & Bernard Mouralis. تعريف لطيف زيتوني. سلسلة عالم المعرفة، ع 300، فيفري 2004، ص 143.

ولأننا لا ندعي القدرة على الخوض في كثير من القضايا والتفصيلات التي تثيرها مسألة القارئ. نؤكد ما قاله الناقد الأمريكي «واين بوث» في كتابه «بلاغة القصة» من أن الكاتب «يخلق في نصه صورة عن نفسه وصورة أخرى عن قارئه... فهو يصنع قارئه كما يصنع نفسه». ونكتفي بالإشارة إلى أن القارئ الذي يعنينا هو القارئ الضمني الكامل في النص. وليس القارئ الفعلي. هذا القارئ الضمني قد يتطابق أو يختلف عن المتلقي الفعلي بنسبة أو بأخرى.

10) يقول مؤلفا «قضايا أدبية»: «إن شيوع القراءة يجعل منها أساساً من أسس نظرية الأدب، ويجعل من القارئ عاملاً أساسياً في تفسير النصوص. لم تتعرض هذه الفكرة البدهية يوماً للشك، ولكنها بقيت مبخوسة القدر نسبياً في أوروبا بسبب الموقع الرئيسي المعطى للمؤلف في القرون الثلاثة الأخيرة.. كما أن النظرة السائدة إلى القارئ كمتلقٍ حملت قسماً كبيراً من النقاد على اعتبار دوره في العملية الأدبية، ثانوياً وتجريدياً غالباً..».

11) تناول البحث بالدراسة عشرين مصدراً من المدونتين الأدبية والنقدية.

12) الجاحظ. البخلاء. تقديم محمد سويد مراجعة مصطفى قصّاص. دار إحياء العلوم، بيروت. ط 2. 1992.

13) قال المحقق إن «رب أنعمت فزد» عنوان الكتاب كما ورد في مخطوطة «كبريلي»، وهي بداية لا تحظى بإجماع النسخ التي اعتمدها المحقق.

14) قال: «ذكرت، حفظك الله، أنك قرأت كتابي في... وذكرت... وقلت: اذكر لي نوادر البخلاء واحتجاج الأشحاء... بين لي.. لابد من أن تعرفني.. وسألت أنْ...». (رسالة الابتداء)، ثم أجابه «فأما ما سألت من احتجاج الأشحاء ونوادر أحاديث البخلاء فسأوجدك ذلك في قصصهم إن شاء الله تعالى...» (رسالة الجواب).

15) رأى أحمد العوامري وعلي الجارم أن الجاحظ «يسخر من البخلاء، ويرسل الضحكات عالياً من كثير من أعمالهم. وينسب إليهم كل ما يحط المروءة، لكنه في غضون ذلك يلقنهم الحجج

على حسن الإنصاف بادخار المال،... **إنه كان بخيلاً لأن الولوع بشيء يحبب إلى النفس** التحدث عنه والإفاضة فيه، لأن من عُرْف الجاحظ، ومن أبرع صفاته أن يستر ما يحب أحياناً بإعلان ما لا يحب أحياناً، رجح أن يكون بخيلاً. فهل كان الجاحظ لصاً لذلك ألف كتاباً في حيل اللصوص!؟

وفي حديثه عن أسباب كتابة البخلاء ذكر كاظم حطيط استجابة الجاحظ إلى من أراد منه ذلك، وميل الكاتب إلى العرب في الصراع العربي الشعوبي ورغبته في الإصلاح وذكر سبباً قريباً مما ذكره العوامري والجارم وهو الحوار الذي كان يجري في عمق نفس الكاتب بين البخل والكرم **واضطراب حاله فيما بينهما**..!! انظر: أعلام ورواد في الأدب العربي. دار الكتب الحديثة 2003. ج 1، ص 76.

16) مصطلحاً نادرة مغلقة ونادرة شفافة لعبدالفتاح كليطو. انظر الكتابة والتناسخ. تعريب عبدالسلام بنعبدالعالي. دار التنوير. ط 1، 1985، صص 70-74.

17) قال: «ولا تقولوا الآن قد أساء أبو عثمان إلى صديقه... وغير مأمون على جليسه... اعلموا أني لم ألتمس بهذه الأحاديث إلا موافقته وطلب رضاه ومحبته...».

18) لكتاب الحيوان مقدمة على غاية من الأهمية في تاريخ تأليف الجاحظ خاصة. وفي تاريخ الكتاب العربي عامة تحدث في جزء كبيرمنها عن الكتاب فكانت أبرز نص من نصوص الثقافة العربية في هذا الموضوع وفيها رد على الطاعنين وكشف عن دوافع التأليف وغاياته وأشار إلى روافده الفكرية في لهجة غلب عليها العنف والحدة. هذه المقدمة – وإن لم نخصص لها مجالاً في هذه الدراسة – إضافة إلى مقدمة البخلاء تثبتان أن الجاحظ الذي هجم على غرضه في البيان والتبيين كان يدرك قيمة المقدمة وكان يجريها على نحو حواري تفاعلي متميز.

19) الإمتاع والمؤانسة. التوحيدي. تصحيح وضبط أحمد أمين وأحمد الزين. مكتبة الحياة. بيروت. د.ت.

20) رأى أنور لوقا أن صفة الوراقة تليل أشهر فصول قصة الحضارة. وأن الورّاقين كانوا الجنود المجهولين في حركة النهضة الفكرية التي ازدهر بها العصر العباسي. في هذا العصر تميزت مدينة سمرقند بإنتاج الورق الذي حل محل البردي ورقع الجلد. وتنوعت أصنافه (الفرعوني والسليماني والجعفري والطاهري)، وانتقلت صناعته إلى بغداد، فكان له أثره على المجتمع والفكر إذ نشط التأليف وتحرر الفكر – أكثر من ذي قبل – من سجن الذاكرة واحتشدت الدكاكين والمكتبات بالكتب والدفاتر وخزائن المصنفات.

ويذكر لوقا أن كتاب «الذخائر والبصائر» بلغ بخط التوحيدي ألفي صفحة جمع فيه طيلة خمس عشرة سنة مقتطفات وشذرات استرعت انتباهه وهو يطالع شتى الكتب.

للتوسع انظر «أبو حيان والتعامل مع الحداثة». فصول. ع 4 شتاء 1996. صص 22-51.

وانظر: «أبو حيان التوحيدي وشهرزاد». دار الجنوب للنشر. 1999.

21) عاش التوحيدي في وقت أفلح فيه بنو العباس في أن يخمدوا في الناس الاهتمام بالسياسة «فاندحروا (أي الناس) إلى ميدان الصناعات أو الاشتغال بالعلوم والفنون ولم يكونوا يستطيعون أكثر من التآمر سراً»، وسار على نهجهم بنو بويه. فلهوزن «الدولة العربية وسقوطها». ذكره سالم حميش في «تجربة الوجود والكتابة عند التوحيدي». فصول. ع 3، 1995.

22) للتوحيدي رسالة في «تقريظ الجاحظ» أطلق فيها العنان لإعجابه بشيخه، ومدحه في «الإمتاع» في الليلة الرابعة. قال عنه شارل بلا: «إن التوحيدي يعتبر آخر وأبرز ممثل لسلالة ناثر القرن الثالث العظيم (أي الجاحظ) فإليه يدعى النسب وبه يعلن الإعجاب». النثر العربي ببغداد. حوليات الجامعة التونسية، ع 24. 1985. وذهب محمد عبدالغني الشيخ إلى أن التوحيدي تأثر في كتابه «البصائر والذخائر» بالجاحظ فشاعت فيه الفوضى.. انظر: «أبو حيان التوحيدي» الدار العربية للكتاب، الباب 5. الفصل 3. ووجد محمد جاسم الموسوي بين الرجلين تشابهاً فيما سماه «الحذر من السعادة». انظر: قراءة في شعرية النثر عند التوحيدي، علامات. ديسمبر 1995.

23) للقفطي في كتاب «أخبار الحكماء» رأي مخالف في من ألف له أبو حيان الكتاب وفي من سامره. ولقد كانت مقدمة الكتاب من النصوص القرائن التي اعتمدها محققا الكتاب في دحض آراء القفطي.

24) اعتناء التوحيدي بالمقدمات ظاهر في مؤلفات أخرى نذكر منها كتاب المقابسات. يتألف هذا الكتاب من مقدمة ومائة وست مقابسة وخاتمة. للتوسع انظر مناقشة عبدالأمير الأعم لمكونات هذا الكتاب في: أبو حيان التوحيدي في كتاب المقابسات. دار الأندلس. ط 2. 1983، صص 120-123.

25) عندما يئس من الزمن وأهله أحرق كتبه. وله في شرح الأسباب رسالة كتبها إلى القاضي أبي سهل علي بن محمد الذي لامه على صنيعه. انظر الرسالة في دراسة أيمن فؤاد السيد: أبو حيان التوحيدي ومؤلفاته المخطوطة والمطبوعة. فصول. ع 3. خريف 1995. صص 2909.

26) انظر على سبيل المثال: محمد بريري. البعد الإشاري والبعد الرمزي. مدخل لقراءة خطاب أبي حيان. فصول. ع 4. شتاء 1996، صص 69-79.

27) حمادي صمود. المشافهة والكتابة مدخل إلى دراسة منطق التأليف في الإمتاع والمؤانسة. علامات. ديسمبر 1995. ص 81.

28) محمد جاسم الموسوي. قراءة في شعرية النثر عند التوحيدي. علامات. ديسمبر 1995.

29) ياقوت الحموي. معجم الأدباء. ج 5. ص 1924.

30) للتوسع في دوافع كتابة السيرة انظر: السيرة الذاتية. جورج ماي. تعريف محمد القاضي وعبدالله صولة. بيت الحكمة. قرطاج 1992.

31) Genette (G). Seuil chp les dédicaces. pp 120-146.

32) ذهب علي دب في إلى حد اعتبار أبي حيان «عميلاً» طلب منه كتابة تقرير استخباراتي (كذا!) وهو ما سيثقل نص التوحيدي بصوت غيره الأديب والمفكر أبو حيان التوحيدي. الدار العربية للكتاب، ط 3، 1988، ص 56.

33) أنور لوقا، أبو حيان والتعامل مع الحداثة، فصول. ع 4، شتاء، 1996، ص 41.

34) ذكرت «جليلة الطريطر» أن Andréa Del Lungo ترى في دراستها للاستهلال L'incipit أنه بالإمكان تفصيل **وظيفته الإخبارية** إلى ثلاث وظائف متفرعة عنها وهي: **الوظيفة الدلالية** وموضوعها ما عنه يتحدث الحكي الافتتاحي.. **والوظيفة السردية التنسيقية** التي تحيل على كيفيات تنظيم الراوي للعملية السردية وتنسيقها.. **والوظيفة التكوينية** ويراد بها الإحالة على عناصر التخييل كما يتم توظيفها في العمل الأدبي. هذه الوظائف الثلاث تختلف في مستوى تفاعلاتها النصية ودرجات تآلفها وانسجامها من فاتحة - نصية إلى أخرى وعن ذلك ينشأ ما يعبر عنه بالضغط الإخباري العام للظاهرة الافتتاحية. انظر دراستها في شعرية الفاتحة النصية. علامات. سبتمبر 98. صص 151-152. فهل يمكن أن ينسحب هذا التصنيف على مقدمات الكتب بما هي نصوص فواتح؟

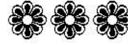
35) إذا كان بعض النقاد القدماء يحارون في تفسير سبب استجابة المتلقي لبعض النصوص على الرغم من أن نصوصاً أخرى قد تفوقها جمالاً، ولا يمتلكون إلا أن يقولوا: «لا نعلم لهذه المزية سبباً»، فإن كاتب المقدمة في مقدمة نصه يكون قارئاً لكتابه، يسعى أقصى جهده لتفسير سبب مزاياه.

36) القراءة مسار مركّب يجمع داخله سياقات مختلفة ومترابطة ومؤثرة في ظروف القراءة، وهي تفاعل بين النص موضوع القراءة ونصوص القراءة القبلية كبنيات خطابية ولغوية وجمالية. ولكل قارئ «أفق انتظار» تحدده عوامل مختلفة منها: 1 - الخبرة القرائية العامة. 2 - المعرفة المسبقة بالعمل الذي سيقبل على قراءته. 3 - التجربة التي اكتسبها من خلال قراءته لنصوص مماثلة. 4 - العادات الاجتماعية.

37) تجدر الإشارة إلى أن القراءة إشكالية قديمة جديدة لاسيما مع جماليات القراءة والتلقي ذات الأصول المانية التي تبلورت على يد أعلام مدرسة جامعة كونستونس Constance مثل: جويس Huns Robert Yauss وإيزر Woolg Gang Iser وغيرهما. كرد فعل على هيمنة

المناهج الشكلانية والبنيوية التي أهملت القارئ وفعل القراءة مكتفية بالنص بنية مغلقة.

انظر على سبيل المثال: حسين الواد في مناهج الدراسات الادبية.سراس للنشر 1985 خاصة الصفحات 65-79 والإحالات المصاحبة. ومن باب الوعي التاريخي والمنهجي أن نطرح إشكالية القارئ في المقدمات التي اخترنا ضمن سياقها الفكري والحضاري المخصوص. تجدر الإشارة أيضاً إلى أن جينات في سياق حديثه عن المقدمة بين الضرورة والاختيار اقترح تأجيل قراءة المقدمة بعد الاطلاع على المتن.



القدس وقضية فلسطين في الشعر السعودي

محمد خضر عريف(*)

تقديم: الأدب السعودي: أدب الكلمة الطيبة:

إن الحديث عن الأدب عامة والشعر خاصة في هذه البلاد المسلمة لابد من أن ينبع أولاً وأخيراً من تصور أنها مهبط الوحي ومهد الرسالة الإسلامية الخالدة، فمنذ عهد الملك عبدالعزيز رحمه الله وإلى عهد خادم الحرمين الشريفين حفظه الله، والأدب السعودي بعامة والشعر بخاصة، تغلب عليهما السمة الإسلامية الخالدة. ويتميز النتاج الأدبي السعودي عامة بالالتزام الديني والخلقي.

وعلى مدى عشرات السنين، ورغم كل المتغيرات، ظلت الكلمة الطيبة هي الشعلة المضاءة دوماً في فضاءات الأدب والشعر في هذه البلاد ولله الحمد. ولم تكن هذه البلاد ولن تكون بإذن الله مهداً للكلمة الخبيثة، ذلك أن تربتها الصالحة لا تُنبت إلا شجرة الأدب المورقة بالفضيلة، والمحمّلة بثمار

(*) إكاديمي وكاتب سعودي.

الحق اليانعة. لذلك رأينا ولازلنا نرى أن نبتة غريبة لا يمكن أن يكتب لها البقاء في هذه التربة الصالحة. رأيناها تلفظ التغريب، كما لفظت الحداثة وسواها من الاتجاهات الفكرية الهدامة. وهذه الحقيقة الدامغة تنطبق على كل حقب الأدب السعودي، بداية من الفترة التي صاحبت انتصارات الملك عبدالعزيز رحمه الله في مطلع القرن الرابع عشر الهجري ومروراً بالفترة التي تم فيها توحيد الجزيرة العربية على يديه رحمه الله، وانتهاءً بالعصر الحاضر الذي نعيش فيه الذي مازالت فيه هذه الربوع تنعم بفيء الوحدة، وتزخر بيانبيع العطاء والخير، حيث إن أبناء الملك عبدالعزيز مازالوا يسيرون على خطاه الحثيثة لإعلاء كلمة الله.

وإذا استعرضنا الأدب السعودي بطوله وعرضه من مرحلة الإنتاج الجماعي الذي تمثل في كتب مثل «المعرض» و«وحي الصحراء» إلى مرحلة الانتاج الفردي الذي مثَّل إرهاصاته الأولى أدب العواد وعبدالقدوس الأنصاري وسواهما وإلى أن نصل إلى الوقت الحاضر، فإن السمة العامة لهذا الأدب هي الالتزام الديني والخلقي والدفاع عن قضايا الإسلام والعروبة وفي مقدمتها بالطبع قضية فلسطين. وهذا الالتزام في الأدب السعودي عامة والشعر خاصة تميز بربط الإسلام بالعروبة وربط العروبة بالإسلام وعدم الفصل بينهما، كما دعا إليه بعض القوميين والشيوعيين والعلمانيين.

الشعر السعودي يعالج قضايا (العروبة) بالإسلام:

من الملاحظ أن الشعر السعودي بعامة يعالج قضايا العروبة الكبرى بالإسلام، وممن تحدثوا عن ذلك: عبدالله الحامد في كتابه «الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية». يقول الحامد: «ولم يكن الوعي الإسلامي الذي يلتصق بآلام الأمة وآمالها وحلول مشكلاتها بالإسلام جديداً في أرض

الجزيرة، لأن أهل الجزيرة لا يتصورون أن الدعوة إلى نهوض العرب واتحاد كلمتهم وجمع شملهم تتعارض مع الدعوة إلى تحكيم الإسلام في شؤون المجتمع والدعوة إلى جمع كلمة المسلمين وتآزرهم. وهذا ما فعله الشعراء (السعوديون) في حديثهم عن القومية والعروبة، فلم يضعوا (العروبة) نقيض: (الإسلامية) كما فعل القوميون في أقطار عربية أخرى.

ومن هذا التصور كان الشعر يتحدث عن الدين واللغة دون أن يصطنع خلافاً وتناقضاً بينهما. ومن أسباب هذا التصور أن البلاد (السعودية) كلها أمة واحدة مسلمة، ليس فيها أقليات غير مسلمة تستفيد من دعوة (العروبة) المجردة من الدين، وهي بلاد القداسة، وفيها الحرمان الشريفان وقبلة المسلمين وهي فطرية لم تنبت فيها التيارات الوافدة التي تجعل رجل الشارع يصطنع تضاداً بين (الإسلامية) و(العروبة)»[1].

وممن أشاروا بوضوح أيضاً إلى معالجة قضايا العروبة بالإسلام في الشعر السعودي بكري شيخ أمين في كتابه «الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية» الذي يقول: «جاء (الشعراء) السعوديون وصبّوا الإسلام في العروبة، ولم يقبلوا أن تبحث الأمور بنظرة عربية مستقلة، بل إنهم رأوا أن الدعوة إلى العروبة فرع من الدعوة الإسلامية وأن الاقتصار على فكرة العروبة عصبية جاهلية نهى الشارع عنها. ومن هذا المنطلق العربي الإسلامي استمر الحلم الكبير في الوحدة العربية يداعب أخيلة (الشعراء) السعوديين ويدغدغ خواطرهم، ولم يقتصر هذا الحلم على الحجازيين، بل نزل إلى الميدان شعراء المناطق الأخرى. وتراءت الوحدة عند بعضهم أنها هي السعادة الأبدية الخالدة، والعز المكين الذي ما بعده عز، والفرحة الكبرى التي ما بعدها فرحة، يوم ينظر العربي إلى بلده فيرى حدوده تمتد من صنعاء إلى بردى، ومن الخليج إلى المحيط»[2].

وكان شيخ أمين بذلك يشير إلى قول محمد حسن عواد:

عرب الجزيرة كم تكون سعيدة هذي الحياة بوحدة الأبعادِ
تتوحد الأشتات في مجموعها ويعزّز المجموع بالأفرادِ
فيقوم من بردى إلى صنعائهِ أملٌ يرنّ صداه في بغدادِ

كما أوضح شيخ أمين أن «شعراء آخرين وجدوا رمزاً للقوة والحرية والكرامة، فالمرابض بها تبدو قلاعاً والشباب مشاعل ثورة والصحراء منابع بطولات»(3).

وكان بذلك يشير إلى قول إبراهيم هاشم الفلالي:

أخي بالوحدة الكبرى نعيش العمر أحرارا
ونجعل من مرابضنا قلاعاً تنفث النارا
ونصنع من شبيبتنا ليوم الثأر ثوّارا
ونجلي عن أراضينا أثيماً لوّث الدارا

الشعراء السعوديون وقضية المسلمين الأولى:

طالما تفاعل الشعراء السعوديون على مر العقود مع قضية المسلمين الأولى قضية فلسطين، ولم يخرج تفاعلهم عن الإطار الفكري للشعر السعودي والأدب عامة - كما وضحنا - الذي لا يفصل بين العروبة والإسلام، بل يجعل كلاً منهما مكملاً للآخر.

ومن هؤلاء الشعراء السعوديين الشاعر الكبير محمد حسن فقي الذي يعتبر أغزر شعراء المملكة العربية السعودية إنتاجاً في القديم والحديث. وفي سن الشيخوخة، تجاوز الفقي مرحلة نضج التجربة الشعرية والشعورية إلى

مرحلة التكامل الإنساني والقمة الفكرية والفلسفية. وفي هذه المرحلة وعند تبوؤ هذه القمة زاد استشعار الشاعر لجراحات الأمة بعد أن كان يستشعر جراحاته الذاتية في يفاعه وشبابه، وبدأ يحس أكثر من أي وقت مضى بأنه يعيش من أجل مَنْ هم من حوله من أبناء دينه وأمته، فيحاول أن يعالج قضاياهم ويسعى إلى حفز الهمم وحث المشاعر لحل تلك القضايا ومداواة تلك الجراحات.

فهاهو يعيش مع أهل فلسطين مأساتهم وجراحاتهم منادياً إياهم «بالإخوان في الدين والدم والقربى»، ويصف عيشه لمأساتهم بأنه أرقٌ يراوده، ويتحدث لهم عن فخره وفخر العرب والمسلمين بجهادهم وصبرهم ومصابرتهم، وإيمان الجميع بنصر الله لهم الذي سيأتي عاجلاً أو آجلاً بإذنه تعالى. يقول الفقي في قصيدة بعنوان «أواه فلسطين»(4):

إخوانَنا في الدين والدمِ والقربى وأحبابَنا سِلماً وأحبابَنا حربا
ومَن حفِظوا الرَّبْعَ المُنيفَ وشيَّدوا به الصرحَ بعد الصرحِ يحتضن الشُهْبا
يُؤرقُنا من يومِكُمْ أنَّ يَومكُمْ أُجاجٌ وأنَّ الأمسَ كان لكُم عَذْبا
فبعضٌ يعيشُ اليومَ في دارِ ذلَّةٍ ولكنه يأبى، ويقتحمُ الصَّعبا
يقاتلُ وهو الأعزلُ الخِصمَ مالئاً جوانبَهُ مما يُصابُ به رُعبا

إلى أن يقول:

نضالٌ سيبقى الدهرَ فخرَ مناضلٍ وخزْيَ ظلوم ظنَّ في خُسْرِه الكَسْبا
نسجلُه نشتَمُّ من عَرْفِهِ الشذى شَذياً وَيشتمُّ العدوُّ به الكَرْبا

ثم لايلبث الشاعر أن يصرّح بأنه يتمنى لو كان في خندق واحد مع المجاهدين في فلسطين ليشاركهم أحزانهم ويقاتل معهم. ولا يتمنى ذلك لنفسه فقط، بل لكل أهله وعشيرته. وليس أبلغ من ذلك تعبيراً عن معايشة

الشعراء السعوديين جراحا إخوانهم في فلسطين والإحساس بها ومشاركة أهلها في مصابهم، يقول:

أإخواننا في الدين والدم والقربى ... وشيعتنا بُعْداً وشيعتنا قُربا
تمنيتُ لو أني أكونُ بجنبِكُمْ ... وأغشى الذي تَغْشَوْنَهُ ضيِّقاً رَحْبا
وأصْدُرُ عن وِرْدِ الكرامةِ راوياً ... وقد طابَ لي وِرْداً وقد طابَ لي شُرْبا
أنا ورِفاقي بل ورعبي وأهْلِهِ ... يَوَدُّونَ طُرّاً أن يكونوا لكم صَحْبا

ويختم الشاعر قصيدته بتشخيص أسباب الجراح ويصفها بأنها الضعف والهوان والفرقة، ولكنه يرى بصيصاً من نور متمثلاً في الأمل في توحيد الصفوف للتصدي للعدو الواحد المتربّص بالأُمّة:

صَرمْنا قروناً ما بها من مآثرٍ ... ولكنْ بها ما أيْبَسَ اليانعَ الرّطبا
فشحَّتْ علينا الأرضُ بعد سخائها ... فلم تعطِنا إلاّ العواسِجَ والعُشبا
بلى نحن بالضعف المُهين تعثَّرتْ ... خُطانا، فكُنّا للأنامِ بها نَهْبا
وكانت وُثوباً فاستحالتْ إلى وَنيً ... فلم تستطِعْ منه انطلاقاً ولا وثْبا

إلى أن يقول:

لعلَّ السحابَ الجونَ ينهَلُّ وَبْلُهُ ... علينا فما يُبقي بأكنافِنا جَدْبا
لعلَّ الدُّج هذا يُطِلُّ بومْضةٍ ... تُضيءُ فما تَخشى مراتِعُنا الذِّئبا

وفي قصيدة أخرى بعنوان «الحجارة والصواريخ[5] يتحدث الفقي عن جهاد أطفال الحجارة في الانتفاضة الجهادي المباركة في أرض القداسات. ووصف الحجارة بأنها أشد وقعاً من صواريخ إسرائيل وحِمم أسلحتها، لأنها يقذفها بنو آساد كانت رابضة في تلك الديار المقدسة قبل أن يدنسها الغاصب الصهيوني، الذي تمنى الشاعر لو يطرد وتطهر الأرض منه، وفي

هذه القصيدة معايشة واضحة أخرى من شاعر سعودي كبير لجراحات الفلسطينيين في القدس، وكأن الشاعر يعيش المأساة التي نشهدها هذه الأيام في حصار قطاع غزة الظالم. فرأينا في شعر الفقي تعبيراً عن شعور الشاعر الفيلسوف تجاه تلك الجراحات وتطلعاته لمستقبل من النصر والتأييد.

يقول الفقي في هذه القصيدة:

أذوي الحجارةِ تقذفونَ بها ... الغاصبينَ الريعَ والحَرَما
القاذفيكُمْ من صَواعِقِهِم ... حِمَماً تَدُكُّ الهَرَمَا
جاؤوا إليكم مِن منازِلِهم ... مثلَ الذِّئاب تظنُّكُم غَنَما
نفرتْهمُ الأطماعُ من زُمرٍ ... كَرِهُوا المبادئَ واجتوُوا القِيَما

ويتفاءل الفقي بطرد الغاصبين المدنسين للقدس والأقصى:

ولسوفَ نطردُهُمْ كما طُرِدوا ... من أرضِهم ونطهِّرُ الأجَمَا
أنَّى تجولُ به مدنَّسةً ... أقْداسهُ وتمزقُ العَلَما
كانت به الآسادُ رابضةً ... فإذا بها تستقبلُ الرَّخَما
وإذا بهم يتطلعونَ إلى ... أن يُسلموا تاريخَها العَدَما
أن يُظهروا أنوارَها ظُلَماً ... أن يَمسَحوا ساداتِها خَدَما

ويعجب الفقي لما تفعله الحجارة الصغيرة بالأعداء وتزلزل أقدامهم:

عجباً أتردعُهُمْ حجاراتُنا ... عن غَيِّهم، وتزلزِلُ القَدَما
كلا فقد ذُهِلُوا وما انزجَرُوا ... بل هَدَّدوا أن يفرِضوا النِقَما
أن يفرِضوها رغم أُمَّتِنا ... هذي التي رَضِيَتْ بما قُسِما
هذي التي انقَسَمَتْ فأضْعَفَها ... الانقسامُ، وأَسْكَتَ الشِيَما

ثم يختم الشاعر بتوجيه أمته إلى ما فيه خلاصها من ذلها وهوانها وذلك باسترجاع الأمجاد، وخوض المعارك التي تعيد العزة والرفعة وترفع الهام عالياً، ويتصور أمته وهي تغط في سبات عميق، فيحاول أن يوقظها من سباتها بقوله:

استيقظوا فالنومُ أركسكُمْ في حفرة وتَسَلَّقُوا القِمَما
واسترجِعوا أمجادَكُمْ قِيَماً ومعارِكاً كانت لكم دِيَما
خَضَعتْ لها الدنيا وما شقيَتْ منها فقد كانتْ لها نِعَمَا
فمن لم يجرِّد سيفه غضباً للذُّلِّ عانى البؤسَ والألما
ورأى حديقتُه التي ازدهَرتْ زمناً طويلاً أصبحَتْ سَلَما

وهذا التوجه الصادق عند الفقي تجاه قضية فلسطين يعتبر جزءاً لا يتجزأ من توجه الأدب السعودي بعامة والشعر بخاصة في تعامله مع هذه القضية ليس اليوم فحسب، وإنما منذ بداية هذه القضية. فقد تحدث الشعراء السعوديون خلال عشرات السنين عن: وعد بلفور، والتقسيم واللاجئين، ونكسة حزيران، والضمير العالمي الهزيل والسلام المزيَّف، واعتبروا قضية القدس قضيتهم الأولى، واقترحوا حلولاً عدة لتلك القضية أهمها: العودة إلى الدين، والبذل والحرب والوحدة وسلاح البترول، وكانوا في تناولهم لهذه القضية ينهجون نهجاً يتميز عن منهج الأدباء العرب الآخرين(6).

ومن أقدم ما قيل في القضية ما جاء في قصيدة «إنذار» لإبراهيم الفلالي في ديوانه(ألحاني) ص 115 التي يقول فيها:

أصهيونٌ لها دارٌ وأرض العرب مغرسُها؟
متى كان أوائلنا بعار الأرض توكسُها؟
وإن بلفور منَّاها بأوطان يؤسسُها

وأعطاها مواثيقاً وجنبولٌ يدارسُها
فإنّا لا نقوّمها ونمحوها ونرمسُها
أيعطيها مرابعنا أيحكمها ويخلسُها؟
أيعطي أرضنا فئةً بأرجاسٍ تُدنّسُها؟
سنمنعها بأسيافٍ ونحميها، ونحرسُها

وممن تحدثوا عن وعد بلفور المشؤوم مبكراً أيضاً حسن عبدالله القرشي الذي يقول: (لن يضيع الغد 29):

أبلفورُ ضاع اليومَ وعدُ الخنا البالي محَاهُ غطاريفٌ بنارٍ وزلزالِ
فلسطينُ أرضُ العُرْب مثوى بطولةٍ لأجدادنا من كل أروعَ رئبالِ
تسامت ثرىً أن تستلينَ لناصبٍ وعَزّتْ شَرىً أن تستكينَ لختّالِ

وممن تحدثوا عن قرار التقسيم ورَفَضَهُ في شعره: طاهر زمخشري، الذي يقول: (أنفاس الربيع ص 135):

ليس في الأرض للذليل ديارُ وفلسطين للعروبةِ دارُ
وقرار التقسيم أسْودَ داجٍ وجلاء اليهود عنها نهارُ
أعلوج ترى ادعاء حمانا صيحة العلج إن توارت خوارُ
يالثارات مجدنا وهو صرحٌ لم يُصَدّعْ ولو طغى الفجّارُ
إن تناسوا حقوقنا في حماها سوف يحيي حقوقنا البتّار

وممن تحدثوا عن معاناة اللاجئين الفلسطينيين أحمد قنديل في قصيدته «أنا لاجئ» في ديوانه «نار» ص 145. يقول:

أنا اللاجئ يا أمّاهُ للمسطور من قَسَمي

ومن بلدي وفي بلدي — إلى صفٍّ من الخيمِ
وأنت بجانبي الذكرى — مَشَت بالدمعِ بين دمي
أنا اللاجئُ يا أمّاهُ — من رأسي إلى قدَمي
فهل أحسستِ يا أمّاهُ — بالذلِّ الذي بدمي
أبَعْدَ الموطنِ المحبوبِ — تُصبحُ موطني.. خيَمي؟

وممن تفاعلوا مع نكسة حزيران 67 محمود عارف في قصيدته «أجراس النكسة» التي نشرتها جريدة الندوة في 9 مارس 68م:

مجد الكرامة في الوغى — شرف تعلّق باللواءِ
نادى به العرب الأماجدُ — واستقر على الفداءِ
يا جند صهيون الممزّق — بالتفككِ والخواءِ
أطماعكُم فشلت على — رغم التوسّع باجتراءِ
لا تحسبوا هذا التوسع — نافعاً لدَمِ اللقاءِ
سنعيد أمجاد العروبةِ — بالمعاركِ والمضاءِ
سنعود فوراً للديارِ — للتراب وللجواءِ

وممن صوروا النصر المبين في حرب العاشر من رمضان الدكتور إبراهيم الزيد في قصيدته «النسر العربي» التي جاء فيها:

ذُعِرَ الغاصبونَ فانجابَ زيفٌ — قد بنَوْهُ من الغرورِ تحطَّمْ
زَعَم الغاصبون جنديُّ قومي — في فنونِ القتالِ غيرُ مهدَّمْ
ثم مزّقت بالبسالة جيشاً — عندما استسلمَ البغيُّ العرمرمْ
طاش عقلُ اليهودِ في كل صَقْعٍ — تلك مائيرُ في الكنيستِ تلطُمْ

دام شـهرُ الـصيـامِ عـنوانَ خـيرٍ ذاك دايـانُ فـي المـيـاديـنِ يُـرْجَـمْ
دَفَـنَ الـبـاسِـلـونَ مـن جُـنْـدِ قـومـي قِـصـةَ الـكـاهـنِ الـذي لـيـس يُـهـزمْ

الشعراء السعوديون والقدس:

يعج الشعر السعودي بآلام الشعراء وحسراتهم على أرض القداسات القدس الشريف والمسجد الأقصى، ويستحثون الهمم لتحريرها من منطلق إسلامي، ويصف الكثير منهم الموت دون القدس بأنه «أمنية». وفي مقدمة هؤلاء الأمير الشاعر عبدالله الفيصل الذي يقول في قصيدة «قل للفدائيين»:

قـل لـلـفـدائـيـين قـد آذنـتْ شمسُ العِدا بعد الفِدا بالـغيابْ
ويـان فـجـرُ الأمـلِ الـمـشـتـهـى زاهـيَ الرؤى تشرقُ فيه الرغـابْ
ولـيـلُـنـا بـعـد اشـتـدادِ الـدُّجـى ينفضُ عن بُرْدَيْهِ ثِقَلَ الـضبابْ
وأصـبـح الـمـدفـع مـرسـالَـنـا للظالم الباغي، وليس الخِطابْ
فـفـي الـحـشـا تـصـرخُ ثـاراتُـنـا ويْـلٌ لِـمَـنْ مَـرَّغَـنـا بـالـتُّـرابْ
وحُـرمـةُ الـديـنِ تـقـول: اقـتـدُوا أرضَ القداساتِ ودُكُّوا الصِّعابْ
والمجـدُ تـدعـونـا هُـتـافـاتُـه للزَّحْفِ في عزمِ الأُسودِ الغضابْ
فـالـمـوتُ دون الـقـدسِ أُمْـنـيَـةٌ يُجْزَلُ فيها للشهيدِ الثوابْ

(انظر ديوان: «حديث قلب») ص ص 24-25.

وممن صوَّروا قضية القدس ومحنتها في شعره أيضاً حسن عبدالله القرشي في قصيدته «إخوة الثأر» في ديوانه (البسمات الملوّنة) ص 85. يقول:

إخوةَ الـثـأر عـلـى الأريـاضِ دُجُـنٌ وعـلـى «الـقـدس» عـدوٌ مـطـمـئـنٌ

سَرَق النصرَ وفي أفواهنا ... من مجانِي نصرنا سلوىً ومَنٌّ
وتمطّى فإذا الدنيا لَهُ ... مِهْرجانٌ وإذا الآمالُ تدنو
سلبَ الأرضَ وفي الأرضِ لنا ... أيُّ تاريخٍ له الأجيالُ ترنو

وقد عبّر القرشي في العديد من قصائده من حزنه لبعد الأقصى ووقوعه في الأسر، وعز ذلك إلى فرقة الأمة وشتاتها، فقال في قصيدة «قلب جريح» من ديوان (لن يضيع الغد):

دعوني، ففي القلب الجريحِ كروبُ ... وفي الروحِ آلامٌ طغتْ ونُدوبُ
ولِمَ لا؟ وإسرائيلُ يعلو نقيقها ... يُغَطّي زئيرَ الأُسدِ وهي تَلُوبُ
فلا «الضفة الخضراء» دانٍ مزارُها ... ولا «المسجد الأقصى» لديَّ قريبُ
متى افترقَ العُرْبُ استحال تَحرُّرٌ ... وإن جُمِعُوا فالتُرّهاتُ تذوبُ

وهاهو غازي القصيدي يتحدث عن مأساة القدس بحرقة ولوعة في قصيدته «عودة رمضان» من ديوانه (أنتِ الرياض) فيقول:

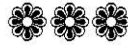
القدس بكاءُ.. تنبض فيها الأشجانْ،
عينٌ تتمزقُ والمسجد.. يتململُ في أسرِ الفُجّارْ
القدسُ رجاءٌ، يطوي ليلَ الإرهابِ إلى ليل الإسراءْ
يتحسَّسُ رايات محمدْ، وكتائبَهُ عبرَ الصحراءْ
القدسُ دعاءٌ.. القدسُ يُرتِّلُ في مِحنتِهِ آيَ القرآنْ
يتشبثُ بالحلم الغضبانْ، فغداً ينفَدُ صبرُ البركانْ
ويعودُ العاشرُ من رمضانْ، ويثور نفيرْ...
ويَضجُّ المسجدُ بالتكبيرْ، وتُضيءُ منارتُه البيضاء.

يقول الدكتور مصطفى إبراهيم حسين تعليقاً على هذه القصيدة: «الإيقاع هنا هو الإيقاع الحزين المأساوي، تمازجه نبرة روحية، فالقدس بكاء، وعينٌ تتمزق، والمسجد الأقصى يتململ في أيدي الفجّار، والقدس يرتل آي القرآن، ويضج بالتكبير. فالشاعر هنا يستدعي تأريخ الإسلام في أوج البداية وذروة الروحية، فالقدس يطوي ليل الإرهاب إلى ليل الإسراء، والقدس يتحسس رايات محمد صلى الله عليه وسلم وليلة الإسراء، وروح التفاؤل هنا تمازج جو الحزن والخشوع، لأن براكين الغضب سوف تتفجّر بالنصر، وبداية القصيدة حزن وخشوع، ونهايتها نصر وظفر»(7).

تلك ملامح من تفاعل الشعراء السعوديين مع قضية المسلمين الأولى، ومع ما يعانيه القدس الشريف من ظلم المعتدين، وقد تبدى فيها كما أسلفنا ربط الشعراء السعوديين للعروبة بالإسلام وللإسلام بالعروبة، ووضعهم لحلول إسلامية لكل القضايا العربية. ومازال الشعر السعودي يطالعنا كل يوم بالجديد مع بقاء طغمة الاحتلال الباقية، نسأل الله تعالى أن يزيل شرورها عن مقدسات المسلمين.

الهوامش

1) الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية لعبدالله الحامد، المدينة المنورة، النادي الأدبي، ط 1، 1408هـ، ص 233.
2) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، لبكري شيخ أمين، بيروت، دار صادر، 1392هـ، ص 331.
3) المصدر السابق نفسه، ص 333.
4) الأعمال الشعرية الكاملة، للشاعر محمد حسن فقي، جدة، الدار السعودية، 1409هـ، ج 7، ص ص 35-37.
4) المصدر السابق نفسه، ص ص 35-37.
6) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ص ص 330-363.
7) أدباء سعوديون، للدكتور مصطفى إبراهيم حسين، الرياض، دار الرفاعي، 1414هـ، ص 362.



مــراجعــــات

قراءة... وتعريــف

يـوسف حسن العـارف(*)

(1)

عنوان الكتاب: قراءة التراث النقدي.

المؤلف: الدكتور جابر عصفور.

الناشر: مكتبة الأسرة، القراءة للجميع. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

سنة النشر: 2006م. في طبعته الثانية. الطبعة الأولى صدرت عام 1994م.

* * * * *

(2)

... يجيء هـذا الكتاب التراثي/ الجديد، ضمـن سلسلة العلوم الاجتمـاعية التي تقدمها مكتبة الأسرة تحت شعار «القراءة للجميع» برعاية كريمة من السيدة

(*) ناقد وشاعر وكاتب سعودي.

سوزان مبارك، والتي تهدف – فيما تهدف إليه – إلى تقديم الثقافة وتجلياتها الإبداعية والفكرية إلى المواطن القارئ والمثقف الواعي عبر تراثنا الأدبي والثقافي والعلمي والفكر المستنير.

وفي هذا السياق المعرفي تقدم مكتبة الأسرة هذا السفر التراثي/ الحديث لعَلَم من أعلام الثقافة العربية المعاصرة وهو الدكتور جابر عصفور، الذي خدم تراث الأمة العربية النقدي منذ أن أصدر أطروحته الفكرية «الصورة الفنية» عام 1974م، وأطروحته الثانية «مفهوم الشعر» عام 1978م. ثم أطروحته الثالثة – والتي نحن بصدد مراجعتها والتعريف بها – الموسومة بـ «قراءة التراث النقدي» والتي صدرت في طبعتها الأولى عام 1994م. وأعيد طبعها ضمن مطبوعات مكتبة الأسرة عام 2006م.

والدكتور جابر عصفور/ المؤلف «مشغول منذ وقت طويل بعملية قراءة التراث النقدي» ويعتبر «أحد المرجعيات التنويرية في الفكر الحداثي، وأحد أبرز تلاميذ الدكتور طه حسين.. وضع عينة على الينابيع العربية ليس فقط من أجل البحث عن نظرية عربية خالصة، ولكن لتقليب التربة، واحتطاب المكان كتهيئة جادة للإنبات»، كما تقول مكتبة الأسرة في تقديمها للكتاب ص ص 8-9.

* * * * *

(3)

يعترف المؤلف ابتداءً، أن هذا الكتاب في أصله مجموعة من الدراسات التي نشرت على فترات متباعدة أحياناً ومتقاربة أحياناً، (1975، 1980، 1985، 1990)، ولكنها تسير ضمن تصور منهجي موحد ينبثق عن التساؤلين النقديين التاليين:

– كيف نقرأ تراثنا؟

- كيف نحول هذه القراءة إلى عملية إسهام في تطوير الوعي بالمعاصرة والتراث معاً.

من خلال هذين السؤالين تتحدد الإشكالات الثلاث التي تتمحور حولها هذه الدراسات/ القراءات وهي:

- مشكلة حضور التراث.

- مشكلة علاقتنا بالتراث.

- مشكلة الحدود القصوى لعملية القراءة أو فعلها.

ولكي تجيب الدراسات على تلك التساؤلات وتحلل هذه المشكلات، جاءت عبر نموذجين رئيسين:

النموذج الأول يجعل هدفه «نظرية القراءة»، فجاءت الدراسة الأولى معنية بقراءة التراث النقدي، والتي نشرت عام 1990م، لتشكل في هذا الكتاب القسم الأول الموسوم بـ «مقدمات منهجية».

أما النموذج الثاني فيكون هدفه «فعل القراءة أو عملياتها» وهو ما شكل القسم الثاني الموسوم بـ «قراءات تطبيقية» وفيه نجد أربع دراسات نقدية/ تطبيقية:

الأولى: تعارضات الحداثة. نشر عام 1980م.

الثانية: قراءة محدثة في ناقد قديم/ ابن المعتز. ونشر عام 1985م.

الثالثة: نظرية الفن عند الفارابي. ونشر عام 1975م.

الرابعة والأخيرة: الخيال المتعقل، دراسة في نقد الإحياء. ونشر عام 1980م.

* * * * *

(4)

في القسم الأول من الكتاب «مقدمات منهجية» يحاول المؤلف أن يؤسس نهجاً متميزاً لقراءة التراث النقدي، فيخلص إلى تعريف القراءة بأنها مجموعة الاستراتيجيات والقواعد التي تحكم القراءة التطبيقية، فتحكم العلاقة بين القارئ والمقروء، وتحدد اتجهات القراءة وأهدافها وحدودها القصوى. لتصبح القراءة – عندئذٍ – ذات بعدين تفسيري وتأويلي، وبالتالي تكون قابلية التراث النقدي لسلطة القراءة بحثاً عن رؤيا تتحكم في سياقاته القريبة أو البعيدة.

ثم يخلص – ثانية – إلى أن قراءة التراث النقدي تتحرك ضمن أسئلة محورية هامة وعميقة جداً وهي:

– ما التراث النقدي؟

– لماذا نقرؤه؟

– كيف نقرؤه؟

وبناء عليها وصل المؤلف إلى تصنيف فعل القراءة للتراث النقدي في اتجاهات ثلاثة:

– القراءة الانتقائية، والتي تحاول التوفيق بين الأصالة والمعاصرة، الماضي والحاضر، يصنِّف من روادها زكي نجيب محمود وفهمي جدعان.

– القراءة التثويرية، والتي تهدف إلى تقديم مشروع رؤية جديدة ينتقل بها من التراثية إلى الثوروية، ومن العقيدة إلى الثورة، ومن الثابت إلى المتحول، ومن الضرورة إلى الحرية، ويجعل من روادها الطيب تيزيني، وحسن حنفي، وأدونيس، وحسين مروة. وكل هؤلاء تعاملوا مع التراث قراءة وتأويلاً بهدف التغيير والتطوير نحو التقدم.

- القراءة التنويرية، التي تسعى إلى الكشف العقلاني، والمستويات الخطابية، ومن رواد هذه القراءات محمد عابد الجابري، ومحمد أركون.

ويتضح من هذه النماذج القرائية لتراثنا النقدي أن المؤلف/ جابر عصفور يتفق مع ذلك كله مؤكداً على أنها تدل على «وحدة قراءة التراث من حيث هي فعل مستمد في أصوله المعرفية وإجراءاته المنهجية، وأن كل قراءة جديدة للتراث تشكل إنتاجاً وتوليداً لمعارف جديدة، وتشكل جانباً من الحراك الفكري للمجتمع القارئ من حيث علاقات إنتاج المعرفة وأدواتها» ص 56.

* * * * *

(5)

وفي القسم الثاني «قراءات تطبيقية»، يقف المؤلف/ جابر عصفور على مجموعة من الدراسات عن التراث النقدي. مبتدئاً بمبحث أو درس عن «تعارضات الحداثة»، يشير فيها إلى ما أنجزه النقاد عن الشعراء المحدثين أمثال بشار بن برد، وصالح عبدالقدوس، وأبو نواس ثم أخيراً أبو تمام، مستعرضاً مفهوم الحداثة لدى هؤلاء النقاد، ومدى التقارب بين ما أنجزه الشعر لدى أولئك الشعراء وما توصلت إليه النظرية النقدية آنذاك «لقد قيل إن «الحديث» نقيض «القديم» كما قيل إن «الحداثة» نقيض «القدم» وكلاهما قول يشير إلى أن ما يقع في دائرة الحداثة يتعارض مع ما يقع في دائرة «القدم»، إن وجود أحدهما نفي لوجود الآخر...» ص 119.

وفي مقابل هذا برز ما يسمى بـ «النقد المحدث» الذي صاغه الفلاسفة والمعتزلة في مقابل «النقد القديم» الذي صاغه اللغويون النقليون من أهل السنة، ويختلف هذان النقدان في المنطلقات والأسس التي يقوم كل منها عليها. فالنقد القديم «نقد عقلي يبدأ وينتهي بالقياس على الماضي أي إسقاط الماضي على

الحاضر مما يؤدي إلى إلغاء أي وجود فعلي للحاضر. أما النقد الحديث، فهو النقد العقلي الذي يبدأ من الحاضر نفسه ليحاول اكتشاف إنتاجه وتحليله وتبريره وصولاً إلى إدراك قيمته» ص 144.

وفي المبحث الثاني من «القراءات التطبيقية» نجد المؤلف، يتداخل نقدياً مع ناقد قديم هو ابن المعتز عبر آلية قرائية محدثة يتوخى فيها الوقوف على مميزات التراث النقدي أو قل الخطاب النقدي لابن المعتز الشاعر والناقد في الوقت ذاته. وهنا يخلص إلى مجموعة من المسلمات التي تحكم الخطاب النقدي عند ابن المعتز وهي كما يلي:

1 – أن كتابات ابن المعتز النقدية تتصل بالموقف الفكري العام الذي يميز الفترة العباسية التي عاش فيها كواحد من أبناء الخلافة العباسية/ الحاكمة آنذاك. وهو موقف يتكامل فيه السياسي مع العقدي مع الأدبي واللغوي. فالصراع كان قائماً بين مدرسة النقل التي يقودها الحنابلة وينتصر لها العباسيون، ومدرسة العقل التي يقودها المعتزلة، والتي أثرت على مسيرة الشعر والنقد والأدب بعامة في هذه الفترة وتأثر بها الخطاب النقدي لابن المعتز. يؤكد ذلك ما جاء في كتابه «طبقات الشعراء» الذي تأثر فيه بمقولات «الجبر والتقليد».

2 – أن الخطاب النقدي لابن المعتز يتضاد – إلى حد كبير – مع النظرة الأخلاقية للأدب بعامة والشعر بخاصة. فهو يقف مع من يرى الفن للفن والأدب للأدب دون الدخول في التفسير الأخلاقي للأدب فالممارسة «الأدبية والنقدية والفكرية التي تنطق بها كتابات ابن المعتز تشي بتباعده – من حيث الظاهر – عن التشدد النقلي الحنبلي في جوانب لافتة أوضحها – على المستوى الأدبي – علاقة الشعر بالأخلاق» ص 164. فهو «يقر للشاعر بحريته في الجانب الأخلاقي» ص 176.

3 –يظهر من خطاب ابن المعتز النقدي التواشج الكبير بين الغرضين السياسي والأدبي، فيسقط القناعات السياسية التي يتبناها – كأحد أبناء الخلافة العباسية الحاكمة – على المداليل والأغراض الأدبية. ويظهر هذا من تناوله لقضية الخصومة الأدبية والفكرية بين القدماء والمحدثين، وميله إلى قضية التحديث ضد التقليد، حيث يربط ذلك كله بالقضاء السياسي الذي تعيشه الدولة العباسية «فالمحدثين، كمصطلح نقدي يستخدمه ابن المعتز بمعناه الزمني وليس الفني، أي الزمن المعاصر للدولة العباسية ويكون تميزهم (المحدثين) عن «القدماء» تميز للزمن/ العصر العباسي ومدى صلة الأدباء المحدثين بالحكم العباسي، ومن هنا جاء مصلح «الطبقات» ليتآلف مع مصطلح «المحدثين» وتآلف الاثنان معاً في علاقة لافتة تتجاوب مع الغرض السياسي للكتاب. ففي الوقت الذي يجمع زمن الدولة العباسية الشعراء المحدثين في كتاب ابن المعتز، ليعرضهم طبقة طبقة يتعاقب سنواته ويسوي بينهم جميعاً في وعاء معاصرتهم لهذه الدولة، فإن صلة هؤلاء الشعراء بالدولة العباسية نفسها – في هذا الزمن – هي علة التسوية بينهم في الإنجاز الأدبي» ص 181.

4 –التأكيد على أن ابن المعتز/ الناقد كان مأسوراً إلى المقياس النقدي المحتفي بالسابق والأقدم فهو النموذج والقدوة يقاس عليه كل جديد وحديث، ومنه تنبع الأفضلية حتى قال عنه بعض معاصريه ومنهم «الصولي» كان – ابن المعتز – يتحقق بعلم البديع تحققاً ينصر دعواه فيه لسان مذكراته، ولسان المذاكرة مصطلح يشير – صراحة – إلى غزارة المحفوظ من الشعر القديم. كما يشير – ضمناً – إلى عملية القياس التي ينظر بها الناقد إلى المسموع على هدي من المحفوظ.. وإذا تجاوب المسموع الجديد على المحفوظ القديم تجاوب المشابهة كان الشعر جيداً وإلا فالشعر رديء لابد من رفضه» ص 198.

وفي المبحث الثالث من «القراءات التطبيقية» يسعى جابر عصفور إلى الوقوف على الآليات والكيفية التي قرأ بها أحد أبرز فلاسفة العرب/ الفارابي منظومة «الفن» كقيمة فلسفية لها أصولها المعرفية، وامتداداها كنظرية جديدة «صحيح أنه استمد بعض عناصر نظريته من التراث السابق عليه لكنه يتجاوز ذلك كله بوعيه المتميز بعصره الذي عاش في غمرة اضطرابه وعانى مظالمه» ص 253.

يتنامى هذا المبحث من خلال المقدمات المنهجية التي يضع فيها المؤلف/ جابر عصفور مصطلح (الفن) ومصطلح (النظرية) تحت مجهر المساءلة والتنوير تعريفاً وتحديداً ليصل بآخرة إلى أن نظرية الفن عند الفارابي «هو جملة المفاهيم والتصورات التي تترابط ترابط العلة بالمعلول فتفسر الفن ذاته من حيث مهمته وماهيته وأدواته، والفن باعتباره أحد جوانب البناء الفلسفي الشامل أي/ تجاوز الإنسان لمستوى الضرورة والوصول به إلى السعادة القصوى التي هي أجمل المقصودات الإنسانية وأسمى مراتبها» ص 229، مؤكداً في هذا الجانب أن نظرية الفن عند الفارابي لا يمكن أن تفهم إلا في ظل تفكيره الفلسفي في شموله وتشعبه ونقطة البدء – كما يقول المؤلف/ جابر عصفور – «في هذا التفكير الشامل في السياسة فعليها تبنى كثير من النتائج في فلسفة الفارابي بوجه عام، ونظريته في الفن بوجه خاص» ص 230.

كما يتنامى في هذا البحث من خلال الحالة السياسية التي يحلم بها الفارابي مثله مثل كل الفلاسفة الذين يأملون في صنع المدن الفاضلة والحياة الإنسانية التي يسودها العدل ويزول عنها الظلم لأن ذلك هو المحضن الأول والأخير الذي ينشأ فيه الفن وتتحقق مهمته في الحياة وهي تحقيق السعادة الإنسانية في الأرض حسب المعايير الأخلاقية والتربوية. مؤكداً في هذا المجال أن طبيعة الفن وموضوعه مرتبطة بالإنسان من حيث هو كائن اجتماعي.

ويخلص المؤلف في هذه الدراسة إلى أن الفارابي استطاع أن يصوغ نظرية عربية في الفن استمد بعض عناصرها من التراث السابق عليه، لكنه يتجاوز ذلك بوعيه المتميز بعصره الذي عاش فيه «وبذلك ترك الفارابي بصماته واضحة على مجرى التراث النقدي عند العرب» ص 254.

أما المبحث الرابع والأخير من «القراءات التطبيقية» فكانت دراسة عن «الخيال المتعقل» عند شعراء الإحياء ونقاده. وفي هذه الدراسة يكشف عن الكيفية التي قرأ بها نقاد الإحياء وشعراؤه التراث وأعادوا إنتاجه لصالح عالمهم التاريخي وبكيفية تتناسب مع الأنواع الأدبية الجديدة التي أقبلوا عليها.

كما يكشف عن التجاوب الذي يقع بين رؤيا عالم القارئ ورؤيا عالم النص المقروء بالمعنى الذي أكد دلالة الاختيار ودلالة التوازي بين الرؤيتين. كما يكشف المؤلف - أخيراً - عن بعض المتوسطات القرائية التي ورثناها والتي أسهمت في توجيه نظرتنا إلى التراث النقدي - كما يقول جابر عصفور. ص 15.

* * * * *

خاتمة:

وبعد هذه السياحة التقريبية لأفكار المؤلف د. جابر عصفور في مؤلفه الذي تجاوز الثلاثمائة وخمساً وعشرين صفحة واحتوت على المباحث الأربعة في القسم الثاني من الكتاب الموسوم بـ «القراءات التطبيقية» والقسم الأول الموسوم بـ «مقدمات منهجية» ويسبقها المقدمة. وكلها تشي بأننا أمام مؤلف هام يتجذر في التراث النقدي باحثاً ومحللاً ومستنتجاً لمجموعة من الرؤى النقدية التي تحرك ذلك التراث وتتماهى فيه عبر قراءات «حداثية» تتوسل آليات التعاطي المنهجي الحديث إن نصوصياً أو بنيوياً تفكيكياً وصولاً إلى إعادة إنتاج النص التراثي القديم أو قراءته وفق مفاهيم العصر الحديث.

وبذلك تكون المكتبة التراثية قد كسبت منتجاً معرفياً جديداً ينضـم إلى المكتبة النقدية المتميزة في مجال درس التراث وتمحيصه.

